АП К.Г.ЮНГ Э.НОЙМАНН

ПСИХОАНАЛИЗ И ИСКУССТВО



К.Г.ЮНГ Э.НОЙМАНН

Сборник работ выдающихся психологов К.Г.Юнга и Э.Нойманна посвящен взаимоотношению человека искусства с культурой своей страны и собственным "я". Предлагаются работы К.Г.Юнга о Пикассо, о романе Д.Джойса "Улисс", о творческом процессе поэтов и писателей. Э.Нойманн рассматривает влияние архетипа Матери на творчество Леонардо да Винчи, связь работ М.Шагала с бессознательным и др. психологические проблемы в искусстве, в частности связь формы с хаосом современного мира.





К.Юнг, Э.Нойманн

Психоанализ
и
искусство

REFL-book
ВАКЛЕР
1998

ББК 88.8
87.8
УДК 159 92

Издание осуществлено при содействии
НИТЦ "СОНАР"

Ответственный редактор С.Л. Удовик

Перевод Г.Бутузов (К.Г.Юнг)
О.О. Чистяков (Э.Нойманн)

Художественное оформление В.А.Сердюков

В оформлении обложки использована картина Шагала "Время – река без берегов", 1930-1939г г музей современного искусства в Нью-Йорке

Фронтиспис: рисунок Шагала "Движение", 1921г собрание В.Г.Шагал Сен Поль де Ванс

ISBN 5-87983-027-6, серия
ISBN 5-87983-036-5 (REFL-book)
ISBN 966-543-000-9 (Ваклер)

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции

Издательство предлагает читателям сборник, объединенный общей идеей – как представляется процесс творчества и искусство с точки зрения современного психонализа.

Кроме впервые издаваемых работ К.Юнга и Э.Ноймана издательство предлагает известную работу Фрейда, на которую неоднократно ссылаются в своих работах оба автора.

Примечания редакции и переводчиков даны по тексту. Авторские ссылки, в основном на использованную литературу, приводятся в конце каждой статьи. Кроме того, издательство частично использовало комментарии из собрания сочинений Юнга (CW vol 15), которые также приводятся в конце статей.

В конце книги приводятся подробные данные источников, использованных К.Юнгом и Э.Нойманном.

Карл Густав Юнг

Выдающийся швейцарский психолог, психиатр и культуролог, основатель одного из направлений психоанализа – аналитической психологии, Карл Густав Юнг родился в Кессвиле (Швейцария) в 1975г. Учился в Базельской гимназии, затем в Базельском университете, где изучал медицину, психиатрию и психологию. Защитил диссертацию "Психология и патология так называемых оккультных явлений" (1902г.).

В 1907г., уже имея международную известность, знакомится с Фрейдом, личная дружба с которым продолжалась вплоть до разрыва в 1912г.

В 1910г. становится первым президентом Международной ассоциации психоанализа.

Центральные понятия аналитической психологии Юнга – это архетипы и коллективное бессознательное – явились наиболее революционной идеей XX века. Вплотную к этим идеям примыкают понятия личного бессознательного, тени и индивидуации.

Основные работы: Психологические типы; *Aion*; Отношения между Я и бессознательным; Структура и динамика психе; Воспоминания, сновидения, размышления; Психология и алхимия (над последней работал более 30 лет вплоть до самой смерти).

Умер в 1961г. в своем имении Кюснахт

ОБ ОТНОШЕНИИ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ К ПОЭЗИИ*

Несмотря на все трудности, задача определения отношения аналитической психологии к поэзии предоставляет мне хорошую возможность выразить свои взгляды на наиболее спорный вопрос о соотношении аналитической психологии и искусства в целом. Хотя эти две вещи нельзя сравнивать, близкие взаимоотношения, которые, без сомнения, между ними существуют, должны быть исследованы. Связь эта коренится в том факте, что процесс создания произведения представляет собой психологическую деятельность и, следовательно, может быть рассмотрен психологией. Это утверждение, тем не менее, не снимает определенных ограничений с применения такого подхода на практике. Только тот аспект искусства, который касается процесса создания произведения, может стать объектом психологического исследования, но никак не его специфическая сущность. Вопрос, чем же является искусство как таковое, должен рассматриваться эстетикой.

Подобное разграничение необходимо провести и в области религии. Психологический подход допустим только при рассмотрении эмоций и символов, которые составляют феноменологию религии, но не при рассмотрении ее глубинной сущности. Если бы сущность искусства и религии

* Лекция, подготовленная для Общества Немецкого Языка и Литературы, Цюрих, Май 1922г. Впервые опубликоаана как "*Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichtrischen Kunstwerk*", Wissen und Leben (Цюрих), XV:19-20 (сентябрь 1922г.); переиздана в Seelenprobleme der Gegenwart (Цюрих, 1931г.).

могла быть разъяснена, они стали бы просто разделами психологии. К счастью, подобные насильственные попытки пока еще не были предприняты. Те же, кто впадает в такой грех, явно забыли, что нечто подобное может произойти и с психологией, поскольку присущие ей специфические качества будут полностью утеряны, если рассматривать ее просто как мозговую активность и классифицировать вместе с эндокринными фунциями как подраздел физиологии. Такие попытки, кстати, уже имели место.

Искусство по самой своей природе не является наукой, и наука по своей природе – не искусство; обе эти сферы мышления имеют в себе нечто такое, что присуще только им и может быть объяснено их внутренней логикой. Таким образом, когда мы говорим об отношении психологии к искусству, мы можем рассматривать только тот его аспект, который может быть исследован психологией, не подвергаясь опасности разрушения его сущности. Что бы психолог не сказал об искусстве, это будет касаться только процесса создания произведения, но ни в коей степени не его внутренней сущности. Он не может объяснить искусство, точно так же, как интеллект не может описать и понять природу чувств. Несомненно, искусство и наука не смогли бы существовать раздельно, если бы их фундаментальное различие не оказывало своего влияния на мышление. Тот факт, что артистические, научные и религиозные наклонности мирно уживаются в маленьком ребенке или что у дикарей зачатки искусства, науки и религии сливаются в общий хаос магической ментальности, и что никаких следов "мышления" не удается обнаружить в природных инстинктах животных – все это ни в коей степени не доказывает существования некоего объединяющего принципа, который бы позволил редуцировать одно к другому. Дело в том, что при возвращении к ранним стадиям развития мышления, когда отличия разных его форм практически невидимы, мы не находим основной принцип, их объединяющий, а просто рассматриваем раннее недифференцированное сосотяние, в котором отдельные виды активности еще не существуют. Но такое элементарное состояние не является объясняющим принципом, который бы позволил нам сделать заключение о природе поздних, более развитых состояний, даже если они имеют в нем свой исток. Наука жертвует специфической природой этих стадий боль-

шей дифференциации в пользу их каузального происхождения, и всегда будет пытаться подчинить их некоему общему, более элементарному принципу.

Эти теоретические реминисценции, на мой взгляд, очень своевременны, поскольку сейчас часто можно встретить интерпретацию произведения искусства, и в частности поэзии, именно в этой манере сведения их к элементарным составляющим. Через материал, который использует поэт, и способ его обработки можно легко проложить тропинку к личным взаимоотношениям поэта с родителями, но это ни в коей мере не поможет нам понять его поэзию. Подобного рода редукцию можно провести в любых других областях, и не только в случаях патологических нарушений. Неврозы и психозы также редуцируются к инфантильным взаимоотношениям с родителями, равно как и хорошие и плохие привычки человека, его убеждения, особенности, страсти, интересы и так далее. Трудно предположить, что эти столь разные явления могут иметь одно и то же объяснение, иначе мы неизбежно прийдем к выводу, что все они есть просто одно и то же. Если произведение искусства объясняется так же, как невроз, значит либо оно является неврозом, либо невроз является произведением искусства. Этот тезис, конечно, игра слов, но при этом он выражает позицию здравого смысла, восстающего против помещения произведения искусства на одну доску с неврозом. Аналитик в особых случаях может рассматривать невроз как произведение искусства в силу своих профессиональных наклонностей, но в голову обывателя никогда не придет принять патологические феномены за искусство, несмотря на тот факт, что художественное произведение возникает примерно в тех же психологических условиях, что и невроз. Это совершенно естественно, поскольку эти условия в определенной степени близки каждому индивидууму и, благодаря относительному постоянству человеческого окружения, всегда одни и те же как для невротизированного интеллектуала, так и для поэта, и любого нормального человеческого существа. У всех есть родители, у всех есть отцовский или материнский комплекс, всем знаком секс, и вследствие этого все испытывают одни и те же типично человеческие трудности. На одного поэта могут в большей степени влиять взаимоотношения с отцом, на другого – привязанность к матери, в то время как в

произведениях третьего отчетливо видны следы сексуальной подавленности. Поскольку все это можно сказать столь же обосновано не только о невротиках, но и о каждом нормальном человеке, здесь нет ничего особо важного для оценки произведения искусства. В целом, наше знание психологической подоплеки необходимо в дальнейшем расширять и углублять.

Школа медицинской психологии, заложенная Фрейдом, несомненно вдохновила историков литературы на то, чтобы определенные особенности произведения приводить в соответствие с интимной, личной жизнью поэта. В этом нет ничего принципиально нового, поскольку давно известно, что исследование искусства с научной точки зрения раскрывает личные связи, которые художник, намеренно или ненамеренно, включил в канву произведения. Фрейдистский подход все же позволяет более исчерпывающе раскрыть влияния, берущие начало в раннем детстве и играющие важную роль в художественном творчестве. В этом случае психоанализ искусства ничем особенным не отличается от четких психологических нюансов глубокого литературного анализа. Разница заключается скорее в степени, чем в качестве, хотя нас иногда могут удивить нескромные упоминания, которые при более деликатном подходе не могли бы быть допущены из соображений такта. Это отсутствие деликатности, похоже, является профессиональной чертой психологов-медиков, а искушение делать смелые выводы часто приводит к откровенному хамству. Легкий налет скандала иногда добавляет перца к биографии, но его излишек вызывает нездоровое любопытство – дурной вкус маскируется наукой. Наш интерес кошмарным образом меняет направленность и теряется в лабиринте психических детерминант, поэт становится клиническим случаем и, чаще всего, очередным примером *сексуальной психопатии.* Но это означает, что психоанализ искусства изменяет приличествующей ему объективности и оказывается в области, такой же обширной, как все человечество, где ничего нельзя найти для лучшего понимания художника и тем более его искусства.

Этот тип анализа вводит художественное произведение в сферу общечеловеческой психологии, откуда, кроме искусства, происходит огромное количество других вещей. Объяснять искусство в этих рамках такое же простодушие, как

заявить, что "всякий художник страдает нарциссизмом" Каждый человек, преследующий свою цель, "страдает нарциссизмом", хотя стоит задуматься, можно ли столь широко употреблять термин, специально введенный для описания патологии невроза. Такое утверждение ни к чему не ведет, разве что к некоторому внешнему эффекту "красного словца". Поскольку подобный анализ не имеет отношения собственно к произведению искусства и, подобно кроту, стремится зарыться в грязь как можно быстрее, он всегда заканчивает в земле-матушке, которая объединяет все человечество. И, к тому же, ему свойственна скучная монотонность историй, которые можно каждый день слышать в кабинете врача.

Редуктивный метод Фрейда носит чисто медицинский характер, и лечение направлено на патологическое или вызывающее беспокойство образование, занявшее место нормальной функции. Оно должно быть разрушено, чтобы очистить путь для здоровой адаптации. В этом случае редукция к общечеловеческой основе вполне приемлема. Но приложенная к произведению искусства она ведет к результатам, о которых я уже говорил. Она снимает с искусства сверкающее одеяние и предлагает взгляду бесцветную наготу *Homo Sapiens*, которым является и художник и поэт. Золотой блеск художественного произведения – первоначальный объект обсуждения – умален постольку, поскольку мы прилагаем к нему тот же самый разрушительный метод, которым исследуют истерические фантазии. Результаты, несомненно, могут быть интересны и даже иметь научную ценность – как, например, вскрытие черепа Ницше, показавшее атипическую форму паралича, который стал причиной его смерти. Но какое это имеет отношение к "Заратустре"? Как бы то ни было, разве весь мир может заключаться в неких скрытых импульсах, человеческих недостатках, мигрени и церебральной атрофии?

Я говорил о редуктивном методе Фрейда, но не определил, в чем он заключается. Это чисто медицинский способ исследования болезненных психических феноменов, и он заключается единственно в рассмотрении передних планов сознания и проникновении сквозь них с целью достичь психического фундамента, или бессознательного. Он основан на представлении, что невротизированный пациент подавляет в себе определенное психическое содержание,

так как оно вступает в смертельное противоречие с его сознательными ценностями. Следовательно, подавленное должно иметь соответственные негативные свойства – инфантильно-сексуальные, непристойные и даже криминальные – которые делают их неприемлемыми для сознания. Поскольку совершенных людей нет, каждый должен иметь нечто подобное в глубинах психики, признает он это или нет. И это всегда можно выявить, если использовать технику, разработанную Фрейдом.

В рамках короткой лекции я, конечно, не в состоянии вдаваться в технические детали. Попробую обойтись несколькими словами. Бессознательный план не полностью пассивен, он выдает себя характерным воздействием на содержание сознания. Например, он производит фантазии специфической природы, которые легко можно интерпретировать как сексуальные символы. Или характерным образом мешает сознательным процессам, что тоже может быть редуцировано к подавленным импульсам. Очень важным источником знания о содержании бессознательного являются сновидения, поскольку они – прямой продукт деятельности бессознательного. Особенностью Фрейдовского редуктивного метода является отбор всех проявлений, имеющих источник в бессознательном, и последующая реконструкция элементарных инстинктивных процессов посредством анализа этого материала. То содержание сознания, которое дает нам ключ к бессознательному,.Фрейд ошибочно назвал "символами". На самом деле это не символы, поскольку, в соответствии с его же теорией, они являются *знаками* или *симптомами* подсознательных процессов. Истинные символы принципиально отличны от этого, они должны пониматься как выражение интуитивной идеи, которая не может быть сформулирована иным образом. Когда Платон, например, представляет проблему теории познания как пещеру или Христос описывает идею Царствия Божьего в притчах, это подлинные символы, поскольку являются попытками выразить посредством вербальной концепции то, чего еще не существует. Если бы мы попытались интерпретировать Платоновскую метафору по Фрейду, мы бы неизбежно добрались до чрева матери, чем бы доказали, что даже такой интеллект, как у Платона, все равно увяз в детской сексуальности. Но при этом мы совершенно не замечаем того, что на самом

деле Платон создает из примитивных детерминант своих философских идей; мы пропускаем самое существенное и просто констатируем, что у него были инфантильные сексуальные фантазии, как у всякого смертного. Такое открытие может иметь ценность только для того, кто считал Платона сверхчеловеком и теперь может получить удовлетворение, убедившись, что и Платон был обычным человеческим существом. Но кто мог бы воспринять Платона как бога? Только тот, в ком преобладают инфантильные фантазии, и кто, следовательно, имеет ментальность невротика. Для него редукция к общечеловеческим основам полезна с медицинской точки зрения, но это не имеет никакого отношения к смыслу платоновской притчи.

Я специально остановился на приложимости медицинского психоанализа к произведениям искусства, так как хочу подчеркнуть, что метод психоанализа в то же время является существенной частью Фрейдовской доктрины. Сам Фрейд своим закоренелым догматизмом доказал, что метод и доктрина – две, в принципе, разные вещи – воспринимаются широкой аудиторией как одно и то же. Но метод может быть использован в медицинских целях и дать превосходные результаты без того, чтобы возводить его в степень доктрины. И против такой доктрины приходится приводить серьезные возражения. Предположения, на которых она базируется, весьма произвольны. Например, безапелляционно утверждается, что неврозы исключительно вызваны подавленной сексуальностью, и то же касается психозов. Нет объективных причин утверждать, что сны содержат только подавленные желания, чье смертельное противоречие сознательным установкам маскируется гипотетическим внутренним цензором. Фрейдовская техника интерпретации, поскольку она подвержена влиянию своих собственных односторонних и потому ошибочных гипотез, демонстрирует вполне очевидную пристрастность.

Чтобы критиковать произведение искусства, аналитическая психология должна сама полностью избавиться от медицинских предубеждений; художественное произведение – это не болезнь и вследствие этого требует другого, не медицинского подхода. Врач, естественно, должен искать причины заболевания, чтобы вырвать его с корнем, но так же естественно психолог должен предпринять прямо противо-

положное по отношению к произведению искусства. Вместо изучения его типично человеческих детерминант, он должен в первую очередь вникнуть в его смысл и уделять внимание этим детерминантам только в той степени, в какой они помогают ему понять произведение более глубоко. Личностные факторы имеют так же мало отношения к художественному произведению, как почва – к растению, на ней произрастающему. Мы, конечно, можем научиться понимать некоторые свойства растения, изучая среду его обитания, и для ботаника это довольно важный инструмент исследования. Но никто не станет утверждать, что таким образом можно составить самое полное представление о растении. Личностная ориентация, необходимая для врача, сталкивающегося с вопросами этиологии в медицине, совершенно неуместна при рассмотрении произведения искусства, хотя бы потому, что художественное произведение – не человек, но нечто сверхличностное. Это вещь, а не личность; а значит, ее нельзя судить по личностным критериям. Несомненно, особая значимость подлинного произведения искусства заключена в том, что оно вырвалось за пределы личностных ограничений и оказалось вне досягаемости личностного влияния собственного создателя.

Исходя из собственного опыта, я должен признать, что врачу совсем нелегко отказаться от профессиональных установок при рассмотрении произведения искусства и посмотреть на него взглядом, свободным от поисков привычной биологической причинности. В результате я пришел к выводу, что психология с чисто биологической ориентацией может многое сказать о человеке в целом, она мало приложима к произведению искусства и еще в меньшей степени к человеку как творцу. Чисто каузальная психология способна лишь редуцировать каждого индивидуума до степени представителя вида *Homo Sapiens,* поскольку ее уровень ограничен теми факторами, которые передаются по наследству или возикают из других источников. Но произведение искусства не наследуется и не передается – это творческая реорганизация тех самых условий, к которым каузальная психология всегда пытается его редуцировать. Растение – не просто продукт почвы; это животворящий, самостоятельный процесс, сущность которого никак не связана с особенностями почвы. Таким же образом значение и индивиду-

альные качества художественного произведения содержатся в нем самом, а не в его внешних детерминантах. Можно описать его как почти живое существо, которое использует человека в качестве питательной среды, применяя его способности по собственному усмотрению и формируя себя самое в соответствии с собственными творческими планами.

Здесь дальнейшее повествование будет предварено некоторыми соображениями насчет определенного вида искусства, который я еще не представил. Не всякое произведение рождается вышеописанным способом. Есть литературные произведения – и прозаические, и поэтические, в точности соответствующие замыслу автора достичь некоторого конкретного эффекта. Он подвергает свой материал определенной обработке, преследуя вполне отчетливую цель; кое-что добавляет, что-то убирает, акцентируя одни моменты и затушевывая другие, добавляя пару мазков там, немного здесь, внимательно следя за общим эффектом и отдавая должное требованиям формы и стиля. Он очень внимательный и строгий судья, выбирающий слова с абсолютной свободой. Его материал полностью подчинен художественной цели; он хочет выразить именно это, и ничто другое. Он абсолютно един с творческим процессом, независимо от того, сам ли он стал у него во главе, или же процесс сделал автора своим инструментом таким совершенным образом, что он этого и не осознал. В обоих случаях художник так слит со своей работой, что его намерения и способности уже неотличимы от самого акта творения. Я не думаю, что есть необходимость приводить примеры из истории литературы или свидетельства писателей.

Нет также необходимости цитировать произведения другого рода, которые свободно вытекают в более или менее законченной форме из-под авторского пера. Они возникли, как будто были уже завершенными для появления в мире, как Афина Паллада, вышедшая из головы Зевса. Эти произведения, очевидно, овладели автором; его рукой водят, а перо пишет нечто, на что он смотрит с нескрываемым удивлением. Произведение несет вместе с собой свою особую форму; все, что автор хочет добавить, отвергается, а то, что он сам пытается отбросить, возникает вновь. В то время как сознательное мышление стоит в стороне, пораженное этим феноменом, автора захлестывает поток мыс-

лей и образов, которые он никогда не имел намерения создавать и которые по его доброй воле никогда бы не смогли обрести существование. Но в пику самому себе автор вынужден признать, что это говорит его собственное Я, его собственная внутрення природа открывает себя и произносит вещи, которые никогда не были у него на языке. Он только может подчиниться этому явно чуждому внутреннему импульсу и следовать туда, куда он ведет, ощущая, что его произведение больше его самого и обладает силой, ему не принадлежащей и неподвластной. Тут автор уже не идентичен процессу творения; он осознает, что подчинен работе и является не ее руководителем, а как бы вторым лицом; или как будто другая личность попала вместе с ним в магический круг чуждой воли.

Итак, когда мы обсуждаем психологию искусства, мы должны иметь в виду существование этих двух разновидностей творчества, потому что эти различия исключительно важны для правильного суждения о произведении искусства. Подобное было отмечено ранее Шиллером, который, как известно, пытался классифицировать это явление в свой концепции *сентиментального* и *наивного*. Психолог назвал бы "сентиментальное" искусство интровертным, а "наивное" – *экстравертным*. Интровертное отношение характеризуется тем, что субъект утверждает свои сознательные намерения и цели против воли объекта, в то время как экстравертное отношение характеризуется подчинением субъекта требованиям, которые объект налагает на него. С моей точки зрения, пьесы Шиллера и большинство его поэм дают хорошее представление об интровертном отношении: материал организован в соответствии с сознательными намерениями поэта. Экстравертное отношение может быть проиллюстрировано второй частью "Фауста": тут материал явно отличается неподатливостью. Гораздо более поразительным примером является "Заратустра" Ницше, где автор сам наблюдает, как "один становится двумя".

Из всего сказанного с очевидностью следует, что смена психологических ориентиров происходит тогда, когда речь заходит не о поэте, как о личности, а о творческом процессе, который им движет Когда объектом интереса становится последнее, поэт попадает в поле зрения только как субъект-реагент Это легко подтверждается нашей второй категорией

произведений, в которой сознание поэта не идентично творческому процессу. Но в работах первого рода истина, вроде бы, заключается в прямо противоположном. Здесь поэт сам выступает как творческий процесс, и творит он в соответствии со своей свободной волей, не будучи подвержен никаким импульсам. Он может быть абсолютно уверен в свободе своих действий и откажется признать, что его труд может являться чем-то иным, кроме выражения его собственной воли и способностей.

Здесь мы сталкиваемся с вопросом, на который невозможно ответить, пользуясь только свидетельствами поэтов. Это действительно научная проблема, которую способна решить лишь одна психология. Я уже ранее намекал, что поэт, творя по собственной воле и производя то, что он сознательно желает, несмотря на это, вполне может следовать повелению "чуждой" воли, которое он не осознает, точно так же, как другой тип поэта не признает свою собственную волю, будто бы диктующую ему в духе явно "чуждого" вдохновителя, хотя на самом деле это отчетливая манифестация его собственного Я. Убежденность поэта в том, что он творит абсолютно свободно, может оказаться иллюзией: ему чудится, что он плывет, но в действительности его несет вперед невидимым потоком.

Это ни в коем случае не чисто академический вопрос, а факт, доказанный аналитической психологией. Иисследования показывают, что существует огромное количество способов, которыми бессознательное не только влияет на сознание, но и полностью им управляет. Но существует ли доказательство того предположения, что поэт, будучи в ясном сознании, может оказаться подвластным собственной работе? Доказательство это может быть двух видов: прямое и косвенное. Прямым доказательством может стать поэт, уверенный, что он знает, что говорит, но на деле говорящий больше, чем ему известно. Косвенные доказательства можно обнаружить в тех случаях, когда за видимой доброй волей поэта стоит высший императив, который вновь предъявляет свои безапелляционные требования, если поэт волюнтаристски обрывает творческий процесс, или наоборот, создает ему физические трудности, из-за которых работа должна быть прервана против его воли.

Изучение людей искусства последовательно демонстрирует не только силу творческого импульса, поднимающуюся из бессознательного, но также его капризный и своевольный характер. Биографии великих художников отчетливо показывают, что потребность творить не только бывает очень сильна, но и влияет на их человеческие качества, все подчиняя работе, даже в ущерб здоровью и простому человеческому счастью. Нерожденное произведение в психике художника – это природная сила, которая находит выход как благодаря тираническому могуществу, так и удивительной изворотливости самой природы, совершенно равнодушной к судьбе человека, который для нее представляет лишь средство. Потребность творить живет и растет в нем, подобно дереву, тянущемуся из земли и питающемуся ее соками. Мы не ошибемся, пожалуй, если будем рассматривать творческий процесс как живое существо, имплантированное в человеческую психику. На языке аналитической психологии это живое существо является *автономным комплексом*. Это отколовшийся кусок психики, который живет собственной жизнью вне иерархии сознания. В зависимости от величины его энергетической заряженности, он может проявляться просто как небольшое расстройство сознательной активности или как сверхавторитет, способный подчинить Эго для достижения своей цели. Соответственно, на поверку может оказаться, что поэт, который идентифицирует себя с творческим процессом, сдался с самого начала, когда бессознательный императив начал действовать. Но другой поэт, ощущающий творческий порыв как нечто чуждое, по тем или иным причинам не может сдаться и оказывается захваченным врасплох.

Можно ожидать, что эта разница в происхождении будет отражаться на самих произведениях. Итак, в одном случае это сознательный продукт, сформированный и разработанный для достижения определенного эффекта. Но в другом случае мы имеем дело с событием, имеющим исток в бессознательной природе, с чем-то, что достигает своей цели без участия человеческого сознания, часто при этом используя самостоятельно избранную форму и приемы. Таким образом, от произведений первого рода мы не можем ждать чего-то, что выходит за пределы понимания, поскольку их эффект обусловлен намерениями автора и не выходит за их

рамки. Но имея дело с произведениями другого типа, мы должны быть готовы встретить нечто сверхличное, расширяющее наше восприятие до тех границ, которых достигло сознание автора в процессе творчества. Нам следует быть готовыми к необычным форме и содержанию, мыслям, воспринимаемым интуитивно, языку, исполненному значения, и образам, являющимся подлинными символами, поскольку именно они лучше всего выражают неведомое – мосты, переброшенные к невидимому далекому берегу.

Такое подразделение во многом подтверждается на практике. Когда мы сталкиваемся с произведениями, сознательно спланированными, и с материалом, сознательно отобранным, мы видим, что они относятся к первой категории качества и, соответственно, в другом случае – ко второй категории. Пример, приведенный из Шиллера, с одной стороны, и вторая часть "Фауста", с другой, а еще лучше, "Заратустра", служат хорошей тому иллюстрацией. Но я бы не взялся причислять произведение неизвестного мне поэта к какой-либо из категорий, не изучив его взаимоотношений с собственным произведением. Недостаточно знать, является ли этот поэт интравертом или экстравертом, поскольку оба типа могут творить в один момент по экстравертивному типу, а в другой – по интравертивному. Это можно увидеть, сравнивая пьесы Шиллера и его философские произведения, а также совершенные по форме поэмы Гете и его явную борьбу с материалом во второй части Фауста, или же отшлифованные афоризмы Ницше и неудержимый поток его "Заратустры". У одного и того же поэта может проявляться различное отношение к своей работе в разные периоды творчества, и от этого зависит устанавливаемый нами стандарт.

Задача, как теперь понятно, исключительно сложна, и гораздо сложнее она в случае с поэтом, отождествляющим себя с творческим процессом. Ведь если оказывается , что отчетливо-сознательный и целенаправленный стиль работы – субъективная иллюзия поэта, то произведение должно обладать символикой, выходящей за пределы его сознания. Эти символы сложно определить, потому что и читатель также неспособен выйти за пределы сознания поэта, ограниченный духом времени. Не существует Архимедовой точки за пределами этого мира, опираясь на которую он мог бы сдвинуть свое связанное временем сознание и разгадать

символы, таящиеся в поэтическом произведении. Потому что символ указывает на смысл, находящийся в настоящее время вне досягаемости нашего сознания.

Я поднимаю этот вопрос только потому, что не желаю ограничивать своей типологической классификацией возможную значимость произведений искусства, которые значат не больше, чем в них говорится. Но часто случается, что поэт, о котором забыли, вновь попадает в центр внимания. Это происходит тогда, когда развитие нашего сознания достигает более высокого уровня, на котором поэт может сказать нам нечто новое. Оно всегда присутствовало в его произведении, но было сокрыто в символе, и только обновление духа времени позволяет нам понять этот смысл. Необходимо было взглянуть на произведение свежим взглядом, потому что глаза прошлого видели только то, что привыкли видеть. Опыт подобного рода должен помочь нам стать более осторожными в отношении предыдущих рассуждений. Однако откровенно символические произведения не требуют такого утонченного подхода; их насыщенный смыслом язык сам кричит о том, что содержит больше, чем говорит. Мы можем указать пальцем на символ, даже если неспособны, к своему удовлетворению, полностью его разгадать. Символ остается постоянным искушением для наших мыслей и чувств. Пожалуй, этим объясняется, почему символическое произведение действует так вдохновляюще, почему оно так нас захватывает и почему оно все-таки редко доставляет нам эстетическое наслаждение. Труд, явно не символического характера, более всего обращается к нашему эстетическому восприятию, поскольку он весь замкнут в себе и следует своей цели.

Какой же вклад, можете вы спросить, аналитическая психология внесла в решение фундаментальной задачи разгадки художественного творчества? Все сказанное нами можно отнести не более, чем к психологической феноменологии искусства. Поскольку никто не может проникнуть в сердце природы, не стоит ждать от психологии исчерпывающего раскрытия секретов творчества. Как и всякая другая наука, психология способна внести только посильный вклад в дальнейшее углубленное понимание феномена жизни, приблизившись к абсолютному знанию не более, чем ее сестры.

Мы так много говорили о смысле произведений искусства, что вряд ли у кого-то могут возникнуть сомнения в "смысле" искусства как такового. Возможно, у искусства нет "смысла" в том смысле, как мы его понимаем. Возможно, оно подобно природе, которая просто есть и ничего более не "значит". Нужен ли "смысл" для чего-то еще, кроме как для интерпретации – интерпретации всего подряд, обусловленной интеллектульным вожделением смысла? Искусство, как было сказано, это красота, а "красивая вещь есть радость для всех". Оно не нуждается в смысле, потому что смысл не имеет отношения к искусству. Но когда я говорю об отношении психологии к искусству, мы оказываемся за пределами его сферы, и в этом случае спекуляция неизбежна. Мы должны интерпретировать, мы должны искать значение во всех вещах, иначе мы просто будем неспособны их мыслить. Мы должны разобрать жизнь и события, являющиеся самодостаточными процессами, на значения, образы, концепции, хорошо зная, что, поступая таким образом, мы только удаляемся от загадки жизни. Пока мы сами захвачены процессом творчества, мы не видим и не понимаем; мы обязательно должны не понимать, потому что нет ничего более разрушительного для непосредственного опыта, чем познание. Но в целях познавательного понимания мы должны отделить себя от творческого процесса и посмотреть на него со стороны; только после этого он может стать образом, выражающим то, что нам приходится называть "смыслом". Некогда, бывшее простым феноменом, становится чем-то, что в соединении с другим феноменом имеет смысл, играет определенную роль, служит определенным целям и оказывает смысловое воздействие. И когда подобное происходит на наших глазах, у нас появляется ощущение, что мы нечто поняли и объяснили. Таким образом, выполняются требования науки.

Когда, несколько ранее, мы говорили о произведении искусства как о дереве, произрастающем из материнской почвы, мы также могли сравнить его с ребенком, зреющем во чреве. Но поскольку все сравнения ущербны, давайте вернемся к точным научным определениям. Вы должны помнить, что я охарактеризовал произведение, рождающееся в психике художника как автономный комплекс. Под этим мы понимаем психическое образование, остающееся в под-

сознании, пока его энергетический заряд не станет достаточным для пересечения порога сознания. Его соединение с сознанием не означает, что оно им ассимилировано, а только то, что оно осознано; но при этом сознание не осуществляет функции контроля, и вышеупомянутое образование не может быть ни подавлено им, ни насильственно воспроизведено. В этом и заключается автономность комплекса: он появляется и исчезает в соответствии с собственными внутренне присущими тенденциями, независимо от воли сознания. Эта особенность объединяет творческий комплекс со всеми другими автономными комплексами. В связи с этим возникает аналогия с патологическими процессами, поскольку для них также характерно наличие автономных комплексов, особенно это касается расстройств сознания. Божественное безумие художника очень близко к патологическому состоянию, но два момента тут не совпадают. *Tertium comparationis* – автономный комплекс. Но само по себе наличие автономных комплексов не является патологией, поскольку нормальные люди временно, а иногда и постоянно, могут подпадать под их влияние. Это является просто одной из естественных особенностей психики, и человек, не знающий о своем автономном комплексе, просто демонстрирует более высокий уровень деятельности бессознательного. Каждая типическая поза, в определенной степени дифференцированная, имеет тенденцию к тому, чтобы стать автономным комплексом, и очень часто так и происходит. Кроме того, всякий инстинкт в той или иной степени обладает характерными особенностями автономного комплекса. Таким образом, сам по себе автономный комплекс не таит никакой роковой опасности; только когда его проявления становятся частыми и тревожными, это уже симптом заболевания.

Как возникает автономный комплекс? По причинам, в которые у нас нет сейчас возможности вдаваться, изначально бессознательная часть психики в какой-то момент активизируется, привлекая в качестве основы близлежащие ассоциативные области. Энергия, необходимая для этого, естественным образом извлекается из сознания – если только последнее само не идентифицирует себя с комплексом. Но когда этого не возникает, утечка энергии производит то, что Janet называет *abaissement du niveau mental**

* Понижение плато интеллекта. *Прим. перев.*

Интенсивность сознательной активности и сферы интересов постепенно уменьшается, приводя или к апатии – что очень хорошо знакомо людям искусства – или же к регрессии сознательных функций, что низводит их до инфантильного и архаического уровня, напоминающего дегенеративность. "Данные функциональные слои", как их называет Janet, оказываются на поверхности; инстинктивная сторона личности превалирует над этической, инфантильное над зрелым и неадаптированное над адаптированным. Таким образом, автономный комплекс развивается за счет энергии, предназначенной для сознательного контроля над личностью.

Но в чем состоит *творческий* автономный комплекс? Об этом нам не известно практически ничего, поскольку художественное произведение ничем не помогает нам для проникновения в собственный источник. Произведение дает нам окончательную картинку, которая поддается анализу в той степени, в которой мы можем лишь констатировать наличие символа. Но если нам не удается определить наличие символического значения в произведении, мы утверждаем, по мере нашей уверенности, что оно значит только то, о чем в нем сказано, или, другими словами, что оно есть только то, чем *кажется*. Я пользуюсь словом "кажется", потому что наши собственные отклонения могут мешать более точному восприятию происходящего. Таким образом, мы не находим стимула или точки отсчета для анализа. Но в случае символического произведения мы должны помнить высказывание Герхарда Гауптманна: "Поэзия будит в словах эхо первобытного мира". Вопрос же, который нам следует задать, звучит так: "Какой первобытный образ лежит в основе образности искусства?"

Вопрос этот требует некоторого разъяснения. Я считаю, что художественное произведение, которое мы собираемся проанализировать, кроме того, что оно является символическим, имеет своим источником не *личное бессознательное* поэта, но область бессознательной мифологии, чьи первобытные образы являются общим наследием человечества. Я назвал эту область *коллективным бессознательным,* чтобы отличить ее от бессознательного личности. Последнее я рассматриваю как общую сумму тех психических процессов и содержаний, которые способны стать осознанными, что часто и происходит, но остаются подавленными из-за

своей несовместимости и пребывают в подсознании. Искусство также пользуется дарами этой сферы, но только наиболее нечистыми; их преобладание вместо того, чтобы сделать из произведения искусства символ, превращает его в симптом. Мы можем отбросить эту разновидность искусства без сожаления, предоставив ее клистироподобным методам Фрейда.

В отличие от личного бессознательного, являющегося относительно тонким слоем, расположенным прямо под порогом сознания, коллективное бессознательное в обычных условиях не имеет тенденции становиться осознанным и также не может "вспомниться" при помощи аналитической техники,[1] так как оно никогда не было ни подавлено, ни забыто. Коллективное бессознательное нельзя мыслить как некую самодостаточную сущность; в потенции оно досталось нам от первобытных времен в специфической форме мнемонических образов[2] или было унаследовано в анатомической структуре мозга. Не существует врожденных идей, но существуют врожденные возможности появления идей, которые контролируют самую бурную фантазию и направляют деятельность нашей фантазии в рамках определенных категорий: это некие априорные идеи, существование которых можно установить только по их воздействию. Они проявляются только в оформившемся художественном материале, как регулирующие принципы, определившие эту форму; другими словами, только исходя из уже законченного произведения мы можем воссоздать древнейший оригинал[3] первобытного образа.

Первобытный образ, или архетип, это некие очертания демона, человека, или процесса, которые постоянно возрождаются в ходе истории и возникают там, где творческая фантазия свободно себя выражает. Таким образом, по существу это мифологическая фигура. Когда мы рассматриваем эти образы более пристально, обнаруживается, что они придали форму бесчисленным типическим переживаниям, испытанным нашими предками. Они являются, так сказать, психическим осадком бесчисленных однотипных переживаний. Они дают картину усредненной психической жизни, поделенную и спроецированную на множество фигур мифологического пантеона. Но мифологические фигуры сами есть продукт творческой фантазии и должны быть переведены на

язык понятий. Заложены только начала такого языка, но как только необходимые понятия введены, они могут дать нам абстрактное, научное понимание бессознательных процессов, лежащих в основании первобытных образов. В каждом из этих образов присутствует частичка человеческой психологии и человеческой судьбы, следы радостей и горестей, бесконечное количество раз повторявшихся в жизнях наших предшественников, и более того, будущих повторяться и в дальнейшем. Это как глубокое русло в нашей психике, в котором воды жизни, вместо того, чтобы течь широким, но неглубоким потоком, внезапно превращаются в могучую реку. Это происходит всякий раз, когда обстоятельства, в сочетании с долгими периодами времени, помогают превобытному образу обрести очертания.

Момент, в который эта мифологическая ситуация вновь возникает, всегда характеризуется особой эмоциональной насыщенностью; это как если бы внутри нас зазвучали струны, которые никогда до того не издавали звука, или силы, о существовании которых мы не подозревали, внезапно освободились. Такой изощренной борьбу за адаптивность делает тот факт, что мы постоянно сталкиваемся с индивидуальными и атипическими ситуациями. Поэтому неудивительно, что, когда возникают архетипические ситуации, мы внезапно испытываем огромное облегчение, как будто подхваченные всепоглощающей силой. В такие моменты мы больше не индивидуальности, но племя; голос всего человечества звучит в нас. Индивидуальный человек не может использовать свою силу в полной мере без помощи тех коллективных представлений, которые мы называем идеалами, которые освобождают скрытые силы инстинкта, недоступные сознательной воле. Наиболее эффективны идеалы, отчетливо представляющие варианты архетипа, что доказывает факт их сведения к аллегории. Идеал "Родины-матери", например, явная аллегория матери, так же как немецкий "фатерлянд" – аллегория отца. Заложенная в них сила, поднимающая нас, принадлежит не аллегории, а символической ценности родной земли. Архетипом здесь является *мистическая причастность* примитивного человека к земле, на которой он живет, и в которой покоятся духи его предков.

Воздействие архетипа, независимо от того, принимает ли оно форму непосредственного опыта, или выражается через

слово, сильно потому, что в нем говорит голос более мощный, чем наш собственный. Кто бы ни говорил в первобытном образе, он говорит тысячью голосов; он очаровывает и порабощает, и в то же время несет идею, которая через частное посылает нас в область неизбывного. Он трансмутирует нашу личную судьбу в судьбу человечества и будит в нас благодатные силы, которые всегда помогали человечеству спастись от любой опасности и пережить самую долгую ночь.

В этом секрет великого искусства и его воздействия на нас. Творческий процесс, насколько мы можем его проследить, состоит в бессознательной активации архетипического образа, и его дальнейшей обработке и оформлению в законченное произведение. Давая форму такому образу, художник переводит его на язык настоящего, что делает возможным для нас найти дорогу назад к самым изначальным истокам жизни. В этом кроется социальная значимость искусства: оно постоянно трудится, обучая дух эпохи, вызывая к жизни формы, которых ей более всего недостает. Неудовлетворенность художника ведет его назад к тому первобытному образу в бессознательном, который может лучше всего компенсировать несоответствие и однобокость настоящего. Ухватив этот образ, художник поднимает его из глубин бессознательного, чтобы привести в соответствие с сознательными ценностями, и преобразуя его так, чтобы он мог быть воспринят умами современников в соответствии с их способностями.

Народы и эпохи, как индивидуальности, имеют свои характерные тенденции и жизненные позиции. Само слово "позиция" выдает необходимость различий, которые несет каждая отмеченная тенденция. Направление имплицирует исключительность, а исключительность означает, что многим психическим элементам, которые могли бы сыграть свою роль в жизни, отказано в праве на существование, потому что они не соответствуют общей позиции. Нормальный человек может идти в общем направлении без особого для себя вреда; но человек, который предпочитает задворки и отдаленные аллеи, потому что не может вынести широкого шоссе, первым откроет существование психических элементов, ждущих своего часа, дабы сыграть роль в жизни коллектива. Здесь относительный недостаток адаптивности художника становится его преимуществом; это позволяет ему следо-

вать своим устремлениям вдали от исхоженных троп, и открыть, что же необходимо его времени, и что им не осознано. Так же, как однобокость позиции индивидуального сознания исправляется импульсами бессознательного, искусство представляет процесс саморегуляции в жизни наций и эпох.

Я знаю, что в рамках этой лекции я смог представить мои взгляды лишь в самых общих чертах. Но я надеюсь, что все, опущенное мною по необходимости, как, скажем, практическое приложение этих идей к реальным поэтическим произведениям, было дополнено вашими собственными мыслями, давшими плоть и кровь моей абстрактной интеллектуальной конструкции.

Примечания

1 Под этим Юнг, очевидно, подразумевает аналитическую технику которой пользовались в тот период (1922г), в частности, Фрейдисты См "The Transcendent Function" (1916г), стр 67, и гл VI. Юнг Воспоминания, сновидения, размышления Airland, Киев, 1994

2 Здесь Юнг определяет коллективное бессознательное почти так же, как за год до этого ("Psychological Types", The Collected works of C G.Jung v 6, cw v 6 есть русский перевод "Психологические типы", пар.624, 747) он определил архетип. Еще раньше, в 1919г , впервые использовав термин "архетип", он утверждал· "Инстинкты и архетипы вместе образуют "коллективное бессознательное" ("Инстинкты и Бессознательное", пар.270). Это лучше согласуется с его позднейшими формулировками. Субъект данного высказывания все же следует понимать как архетип.)

3 См "primitive Vorlage" В свете более поздних Юнговских формулировок, это должно означать "архетип per se", в отличие от "архетипического образа" Ср в частности "On the Nature of the Psyche" пар.417

ПСИХОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРА*

ВВЕДЕНИЕ

Психология, гордо влачащая свое существование в маленьком и в высшей степени академическом алькове, за последние годы стала, как напророчил Ницше, объектом интереса широкой общественности, сломав рамки, установленные для нее университетами. В форме психотехники ее голос был услышан промышленностью, в форме психотерапии она проникла в обширные области медицины, в форме философии она легализовала Шопенгауэра и фон Гартманна, она буквально открыла вновь Бахофена и Каруса, через мифологию и психологию примитивного человека стала объектом дополнительного интереса, собирается революционизировать науку сравнительной религии, и не так уж мало теологов хотят привлечь ее к врачеванию душ. Станет ли в итоге Ницше прав и в отношении своей "scientia ancilla psychologiae"?**

В настоящее время, к сожалению, это воодушевляющее развитие психологии представляют собой сумбурную смесь

* Впервые опубликовано как "Psychologie und Dichtung" в Philosophie der Literaturwissenschaft (Берлин, 1930), изд. Эмиля Эрматингера; дополнено и изменено в Gestaltungen des Unbewussten (Цюрих, 1950). Оригинальный вариант был переведен на английский Enqene Jolas как "Psychology and Poetry" в Международном Ежеквартальнике Творческих Экспериментов, 19/20, Июнь 1930; также переведено У.Деллом и К.Бейнсом в работе "Modern Man in Search of a Soul" (Лондон и Нью-Йорк, 1933).

** Наука – служанка психологии (лат.). *Прим. ред.*

хаотических течений, каждое из которых принадлежит одной из противополжных школ, пытающихся снять путаницу все более воинственным догматизмом и фанатичной преданностью своей доктрине. В той же степени однобокими являются попытки предоставить психологическому исследованию все сферы жизни и человеческого знания. Однобокость и ограниченность положений, однако, являются детскими заблуждениями молодой науки, которая должна решать беспрецедентные задачи лишь при помощи нескольких интеллектуальных инструментов. Несмотря на всю [мою] терпимость и понимание в отношении различных доктриноподобных мнений, я неустанно повторяю, что односторонность и догматические заводи сами по себе представляют огромную опасность именно для психологии. Психолог всегда должен помнить, что его гипотеза поначалу представляет собой всего только его субъективное предположение, вследствие чего не может быть сразу наделена качествами обобщения. То, что индивидуальный исследователь может внести в разъяснение любого из бесчисленных аспектов, представляет собой только точку зрения, и пытаться представить эту точку зрения как основную всеобъемлющую истину означает чистейшее насилие над объектом исследования. Феноменология психики настолько многоцветна, настолько различна по форме и содержанию, что мы скорее всего не сможем отразить все это богатство в *одном* зеркале. Невозможно также сделать всеобъемлющее описание этих феноменов и стоит сосредоточить усилия на том, чтобы пролить свет на отдельную их часть.

Поскольку для психики характерно быть не только источником психической продуктивности, но прежде всего выражать себя самое в умственной деятельности человека и ее достижениях, нам не удастся найти способ ухватить природу психического *per se*,* мы только сможем определить ее по многочисленным проявлениям. Таким образом, психолог обязан ознакомиться с широким спектром предметов изучения, не только исходя из своих предположений и интереса, но более из любви к знаниям, и по этой причине он должен покинуть свой хорошо укрепленный форт специалиста и выйти на поски истины. Ему не удастся заключить психическое в рамки лаборатории или кабинета врача но

* Для себя, через себя (фр.) *Прим. ред.*

следовать за ним далее указанных пределов туда, где как-то обнаруживают себя его проявления, какими бы необычными они не казались.

Случилось так, что я, будучи врачом по профессии, говорю вам сегодня о поэтическом воображении с точки зрения психологии, хотя это должно входить в рамки рассмотрения литературоведения и эстетики. Но с другой стороны, это психический феномен, и в таком виде он должен рассматриваться психологом. Поступая подобным образом, я не вторгаюсь на территорию историка литературы или эстета, поскольку в мои намерения не входит замена подобных точек зрения психологическими. Конечно, меня вполне можно обвинить в грехе предвзятости, о котором я уже говорил. Не собираюсь я также представить вам полную теорию поэтического творчества, что искренне считаю невозможным Мои наблюдения следует воспринимать не более, как точку зрения, с которой психолог в общих чертах способен рассматривать поэзию.

Вполне понятно, что психологию, представляющую собой изучение психических процессов, можно привлечь к исследованию литературы, поскольку человеческая психика является колыбелью искусств и наук. Психологическое исследование, с одной стороны, должно объяснить психологическое устройство произведения искусства, а с другой стороны, выявить факторы, делающие личность творчески активной. Таким образом, перед психологом стоят две совершенно различные задачи, к которым необходим совершенно разный подход

В случае рассмотрения художественного произведения мы сталкиваемся с продуктом сложной психической активности – но продукт этот отчетливо интенционален и сознательно оформлен. В случае, когда объектом рассмотрения становится автор, мы имеем дело с самим психическим аппаратом. В первом варианте объектом анализа и интерпретации является результат художественного творчества, а во втором – творящее человеческое существо, как неповторимая индивидуальность. Хотя оба эти объекта весьма тонко связаны и даже независимы, они не способны объяснить

друг друга. Конечно же, возможно делать предположения касательно художника, исходя из его произведения, или наоборот, но эти предположения никогда не достигнут степени заключений. В лучшем случае, они могут играть роль остроумных догадок. Знание взаимоотношений Гете и его матери проливает свет на восклицание Фауста: "Матери, матери, как странно это звучит!" Но привязанность к матери не объясняет нам появления самой драмы "Фауст", какой бы глубокий, по нашему мнению, след не оставили эти взаимоотношения в произведении Гете. Точно так же мы не достигнем успеха в противоположных рассуждениях. Ничего нет в "Кольце Нибелунгов" такого, что бы привело нас к отрицанию или приятию факта склонности Вагнера к трансвестизму, хотя все же существует скрытая связь между героикой Нибелунгов и патологической женственностью в характере Вагнера-мужчины. Психология личности художника может разъяснить многие аспекты его работы, но не ее результат. Но даже если она успешно объясняет его деятельность, сама творческая активность художника найдет проявление только как симптом. При этом может быть нанесен ущерб произведению искусства и его публичной репутации.

Настоящее состояние психологического знания не позволяет нам установить строгие причинные связи в сфере искусства, чего следовало бы ожидать от науки. Кроме того, психология является самой молодой наукой. Только в области психофизики инстинктов и рефлексов мы можем уверенно пользоваться концепцией причинности. От момента, когда начинается подлинная физическая жизнь – а это уже уровень огромной сложности – психолог должен заняться всесторонним описанием психических процессов, создавая портрет многообразного и ускользающего процесса мышления во всей его поразительной сложности. В то же время, он должен воздерживаться от того, чтобы любую часть этого процесса назвать "необходимой" в том сысле, что она причинно обусловлена. Если бы психолог мог продемонстрировать наличие причинно-следственных связей в произведении искусства, или в ходе самого творческого процесса, он бы совсем не оставил места для эстетики, сведя ее к одному из разделов своей науки. Хотя психолог никогда не должен оставлять усилий по изучению и установлению внутренней обусловленности сложных психических процессов – не делать этого

значило бы лишить психологию права на существование – он вряд ли когда-нибудь сможет осуществить свою задачу в полной мере, поскольку творческий порыв, который находит свое наиболее полное выражение в произведении искусства, иррационален, и в конечном итоге только выставит на посмешище все наши рационалистические потуги. Все сознательные психические процессы могут быть разъяснены с точки зрения причинности; но творческий акт, истоки которого находятся глубоко в бессознательном, всегда будет недоступен нашему пониманию. Он выдает себя только в манифестациях; позволяет делать предположения, но никогда не дает расшифровать себя полностью. Психология и эстетика всегда будут обращаться друг к другу за помощью, и ни одна из наук не сможет нивелировать другую. Возможность продемонстрировать происхождение любого психического материала методом причинности является важным принципом психологии; для эстетики же психический продукт рассматривается как существующий в себе и для себя. Независимо от того, произведение или сам автор рассматриваются ли, оба вышеназванных принципа вполне применимы, несмотря на их относительность.

1. ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

Существует фундаментальное различие между психологическим подходом к произведению литературы и подходом литературного критика. То, что имеет решающее значение и ценность для последнего, абсолютно неважно для первого. Естественно, литературная продукция весьма сомнительных достоинств часто представляет огромный интерес для психолога. Так называемый "психологический роман", без сомнения, наиболее благодатен для психолога как образ литературного мышления. Рассматриваемый как самосодержащее целое, такой роман все объясняет сам. Он уже проделал работу психологической интерпретации, и психолог в этом случае может от души покритиканствовать или же просто развить тему

На самом же деле, как раз не-психологический роман скрывает в себе наибольшие возможности для психологи-

ческих откровений. В таком произведении автор, не имея намерений подобного рода, не выставляет своих персонажей в психологическом свете, и оставляет таким образом достаточно места для анализа и интерпретации, иногда даже призывая к ним в силу непредвзятости манеры изложения. Хорошим примером подобных произведений служат романы Бенуа, или английские романы в стиле Райдера Хаггарда, так же, как и наиболее популярная часть литературной масс-продукции – детектив – впервые разработанная Конан Дойлем. Я бы включил сюда так же "Моби Дика" Мелвилла, каковой считаю лучшим американским романом в своем широком классе литературной продукции. Замечательный наблюдатель, отчетливо лишенный психологической направленности, представляет наибольший интерес для психолога. Его фабула складывается на основе невысказанных психологических положений, и чем более автор их не осознает, тем больше эта основа открывается со всей отчетливостью для острого глаза. В психологическом романе, с другой стороны, автор самостоятельно пытается ввести сырой материал своего творчества в сферу психологического исследования, но вместо высвечивания его психологической подкладки, еще более затемняет ее. Именно из "психологических романов" берет обыватель свое понимание психологии, в то время как романы первого типа требуют настоящего психолога для раскрытия их глубинного значения.

Я говорил о романе, но в действительности темой обсуждения является психологический принцип, который вполне применим для этого рода литературы. Мы сталкиваемся с ним также в поэзии, а в "Фаусте" он настолько отчетлив, что напрочь разделяет первую и вторую части произведения. Трагедия любви Гретхен вполне сама себя объясняет; здесь нет ничего, что мог бы добавить психолог и что не было бы уже сказано лучшими словами самим поэтом. Но вторая часть просто плачет по интерпретации. Феноменальное богатство воображения настолько перевесило или показало несостоятельность авторских способов изложения, что здесь уже больше ничто себя не объясняет и каждая строчка делает необходимость интерпретации все более явной для читателя. "Фауст", вероятно, является лучшей иллюстрацией двух крайностей в психологии искусства.

Чтобы внести ясность, я бы хотел назвать один вид художественного творчества *психологическим*,* а другой -- *провидческим*.

Психологический вид творчества имеет дело с материалом, почерпнутым из сознательной жизни человека – с его драматическим опытом, сильными эмоциями, страданием, страстями и человеческой судьбой в целом. Все это ассимилирует психика поэта, поднимающаяся от обыденности до уровня поэтического опыта, и самовыражающаяся с силой убеждения, которое раскрывает нам глубины бытия, живописуя повседневные события, избегаемые нами, или ускользающие от нашего внимания в силу того, что они кажутся нам скучными или вызывают дискомфорт. Сырой материал для этого типа творчества взят из содержания человеческого сознания, из его вечно повторяющихся радостей и горестей, проясненных и преображенных поэтом. Здесь не остается работы для психолога – если только мы не захотим, чтобы он объяснил любовь Фауста к Гретхен или почему Гретхен надо было убить своего ребенка. Подобные темы представляют основные черты человеческого существования; они повторяются миллионы раз и пополняют чудовищный счет судебных заседаний и приговоров. Никакая завеса не скрывает их, и все здесь говорит само за себя.

Огромная масса литературной продукции принадлежит к этому классу: все любовные романы, все книги, описывающие семейные взаимоотношения, преступления и социальные проблемы, вместе с дидактической поэзией, различной лирикой и драмой – как комической, так и трагической. Какую бы художественную форму они не принимали, их содержание всегда берет начало в сфере сознательного человеческого опыта – можно сказать, от психической основы жизни. Вот почему я назвал этот тип творчества "психологическим"; он не выходит за рамки психологически интеллигибельного. Все, им охватываемое – как опыт, так и его художественное выражение – принадлежит к царству вполне понятной психологии. Даже сырой психический материал, опыт в чистом

* Здесь и ранее просматривается недостаточно четкие отличия между типами романов: не-психологическим, психологическим и провидческим(visionary). По всей видимости, если адаптировать их к психологическим романом понимать популярную литературу(детективы, фантастику, любовные романы), а под провидческим – психологический тип романа. *Прим. ред.*

виде. не имеет никаких странностей, напротив, он известен от начала времен – страсть и ее предначертанный результат, судьба человека и его страдания, вечная природа в своей красоте и неприглядности.

Бездна, разделяющая первую и вторую части "Фауста", демонстрирует различие между психологическим и провидческим видами художественного творчества Во второй части все перевернуто Опыт, легший в основу художественного выржения, более не узнаваем. Есть нечто странное во всем этом, берущем начало на задворках человеской мысли, происходящем, кажется, из глубин доисторической эпохи или из сверхчеловеского мира, где противопоставлены свет и тьма Это первичный опыт который не поддается человеческому пониманию, и жертвой которого оно из-за своей слабости может легко стать Сама колоссальность опыта придает ему ценность и силу воздействия. Концентрированный, полный значения и леденящий кровь своей чужеродностью он поднимается из глубин безвременья, захватывающий, демонический и гротескный, он подрывает человеческие ценности и эстетические нормы, запутанный клубок первобытного хаоса, *crimen laesae majestatis humanae*.*

С другой стороны, это может быть открытием, высшая степень и глубина которого далеко превосходят наши представления, или же видением красоты, которую мы никогда не сможем выразить словами. Это волнующее зрелище гигантского процесса, во всех отношениях превосходящего человеческие чувства и понимание, предъявляет совершенно другие, чем это делает психическая основа жизни, требования к таланту художника. Она никогда не приподнимет завесу, скрывающую от нас космос; никогда не потребует выйти за пределы наших человеческих возможностей, и именно в силу этого является более податливым материалом для искусственной обработки, каким бы потрясающим он ни казался для индивидуума. Однако первичный опыт снизу доверху разрывает занавес, на котором нарисован упорядоченный мир, и открывает взгляду неведомое царство нерожденного и того, чему еще предстоит быть. Видение ли это других миров или духовной тьмы, или же первоначал человеческой психики? Мы не можем утверждать ничего наверняка.

* Обвиняемый в оскорблении человеческого величия(лат.). *Прим. ред.*

Рождение, перерождение,
Вечного Разума вечное возрождение.

Мы находим подобные видения в "Пастыре Гермы", у Данте во второй части "Фауста", в "Опытах Дионисия" Ницше,[1] в "Кольце, Тристане и Парсифале" Вагнера, в Шпиттелеровской "Олимпийской Весне", в картинах и поэмах Уильяма Блейка, в "Гипнеротомахии" монаха Франческо Колонна,[2] в поэтико-философских заиканиях Якоба Беме[3] и в чудесных, но непристойных фантазиях Э.Т.А.Гофманна "Золотой горшок".[4] В более скупой и сжатой форме этот первичный опыт является подлинным содержанием книг Райдера Хаггарда "Она" и "Эйша", "Атлантида" Бенуа, "Другая строка" Альфреда Кубина, "Зеленый лик" Майринка, "Империя без пространства" Гетца, и "Этот покойник Тот" Барлаха. Список нетрудно продолжить.

Имея дело с психологическим типом творчества, мы никогда не задаемся вопросом, из чего состоит материал, или что он означает. Но этот вопрос возникает сам собой, когда мы обращаемся к его провидческой разновидности. Мы удивлены, растеряны, смущены, мы сопротивляемся или даже отворачиваемся в негодовании;[5] мы требуем комментариев и разъяснений.

Нам ничто не напоминает о повседневной жизни, речь скорее идет о снах, ночных страхах и темных, жутковатых закоулках человеческого мышления. Большая часть публики отвергает этот тип литературы, за исключением разве только грубо-чувствительных произведений, и даже критики ею смущены. Верно то, что Данте и Вагнер облегчили эту задачу для критики, скрыв провидческий опыт под покровом исторических или мифических событий, которые ошибочно принимают за действительную тему произведения. В обоих случаях, сила его воздействия не зависит от исторического или мифического материала, но от провидческого опыта, который таким образом может быть выражен. Райдер Хаггард, что вполне объяснимо, часто рассматривается как автор романтических сказок, но и в его случае сказка есть лишь средство – и довольно благодатное – для выражения значащего содержания.

Странно, что глубокая тьма окружает источник провидческого материала. Это в точности противоположно тому, с чем мы сталкиваемся в случае психологического типа творчества, и мы вынуждены прийти к заключению, что такая завеса не является случайной. Нам, под воздействием Фрейдовской психологии, естественным образом следует предположить, что какие-то в высшей степени личностные переживания лежат за всей этой фантасмагорической тьмой, которая должна помочь объяснить эту странную картину хаоса, и почему иногда кажется, что поэт намеренно скрывает источник своего опыта. Отсюда остается только один шаг до заключения, что это искусство невротично и является патологией, и этот шаг подтверждается в той степени, пока провидческий материал выявляет особенности, характерные для измышлений больного. И напротив, психическая продукция часто исполнена здравого смысла, обычно обнаруживается только в произведениях гения. Возникает искушение рассматривать данный феномен с точки зрения патологии, и воспринимать необычные образы как некий суррогат и попытку скрыть содержание. Легко предположить, что в основе интимно личного опыта лежит "первичное восприятие" – опыт, который не уживается с моралью. Это могло бы быть, например, любовное переживание, которое оказалось морально или эстетически несовместимым с личностью как целым, или субъективным взглядом поэта на себя. Таким образом, эго поэта пытается подавить это переживание полностью, или, как минимум, его наиболее яркие черты, и сделать его неузнаваемым, то есть бессознательным. Для этой цели целый арсенал патологической фантазии призван на помощь, и поскольку этот маневр все же обречен на провал, он повторяется в бесконечной серии вымыслов. На этот счет можно было бы отнести рост числа чудовищных, демонических и гротескных фигур, замещающих собой "неприемлемую" реальность, и в то же время заслоняющих ее.

Такой взгляд на психологию поэтов привлек довольно большое внимание и представляет собой единственную попытку "научного" объяснения источников провидческого материала. Единственная причина, по которой я собираюсь сообщить свою собственную точку зрения по этому вопросу, заключается в ее нераспространнености и меньшем приятии по сравнению с той, которою я описал выше.

Редукция провидческого образа к опыту личности делает его каким-то нереальным и неаутентичным – чистый суррогат, как было сказано. Образ теряет свои особенности первичного восприятия и становится просто симптомом; бурлящий хаос сжимается до размеров психического нарушения. Мы, воодушевленные таким разъяснением, вновь возвращаемся к картине упорядоченного космоса. Как практичные и рассудительные человеческие существа, мы никогда не ждали от него совершенства; мы приемлем эти неизбежные шероховатости, которые называем отклонениями и заболеваниями, и безоговорочно принимаем тот факт, что человеческая природа им подвержена. Пугающее открытие областей, недоступных человеческому пониманию, считается иллюзорным, и поэт рассматривается как жертва и как автор обмана. Его первичный опыт был "человеческим, и слишком человеческим" настолько, что он не вынес этого созерцания и скрыл его значение от себя.

Как я считаю, мы поступим верно, если ясно представим себе все последствия такой редукции искусства к личностным факторам, и посмотрим, куда это может завести. Истина заключается в том, что наше внимание смещается от психологии художественного произведения и сосредоточивается на психологии художника. Последнее представляет собой задачу, от которой нельзя отмахнуться, но и произведение искусства имеет все права на существование, и от него нельзя избавиться, заменив личностным комплексом. По поводу же его значимости для художника – игра ли это, маска, источник страдания или положительное достижение – все эти вопросы мы обсудим в следующей части. Нашей задачей на данный момент является психологическая интерпретация произведения искусства, и чтобы сделать это, мы должны рассмотреть его основу – первичный опыт – со всей серьезностью, как это было сделано в случае опыта, легшего в основу персоналистского искусства, о важности которого никто не спорит. Конечно же, гораздо труднее поверить, что провидческий опыт может быть реален, поскольку у него есть все черты того, что он не может являться достоянием обычных людей. Вокруг него виден фатальный ореол метафизики, который мы должны разрушить во имя здравой рассудочности. Мы приходим к заключению, что подобные вещи нельзя принимать всерьез, или же мир снова

впадет во мрак суеверия. Всякий человек, не имеющий отчетливой склонности к оккультному, предпочтет обойти провидческий опыт как "жизнеподобные фантазии" или "поэтические вольности". Сами поэты, желая вести себя так же, устанавливают приличную дистанцию между собой и своим произведением. Шпиттелер, например, утверждал, что его "Олимпийская Весна" ничего не означает, и что он мог просто пропеть: "Приближается май, тра-ля-ля, тра-ля-ля!" Поэты тоже люди, и то, что они говорят о собственных произведениях, зачастую не самое лучшее из сказанного о предмете. По-видимому, нам придется защищать серьезность провидческого опыта, преодолевая даже сопротивление самих поэтов.

В "Пастыре Гермы", "Божественной комедии" и "Фаусте" мы улавливаем эхо первичной любовной коллизии, которая достигает кульминации в провидческом опыте. Нет никаких оснований утверждать, что обычный человеческий опыт в первой части "Фауста" полностью отринут или скрыт во второй, или что Гете был нормален, когда писал Часть 1, и пребывал в невротическом состоянии, когда писал Часть 2. Три упомянутых произведения покрывают период около двух тысячелетий, и в каждом из них мы находим неприкрытую личную любовную коллизию, причем не только связанную с полновесным провидческим опытом, но и подчиненную ему. Этот факт знаменателен, поскольку демонстрирует, как в художественном произведении (безотносительно личностных особенностей поэта) провидческое видение представляет собой более глубокий и волнующий опыт, чем обычная человеческая страсть. В произведениях искусства этого типа – а мы их никогда не спутаем с художником как личностью, – не вызывает сомнений , что провидение представляет подлинный превичный опыт, несмотря ни на какие возражений рационалистов. Он не является чем-то вторичным и производным, он не является симптоматическим, или каким-то еще, это подлинный символ – выражение реального, но еще не известного. Любовная коллизия является подлинным опытом, пережитым и выстраданным, и в точности так же обстоит дело с фантазией. Не наше дело заключать, имеет ли ее содержание физическую, психическую или метафизическую природу. Ей присуща внутренняя психическая реальность, которая не менее реальна, чем физическая.

Человеческие страсти принадлежат сфере сознательного опыта, в то время, как объект провидческого видения выходит за ее пределы. Посредством чувств мы получаем опыт познаваемого, но наша интуиция указывает на вещи неведомые и скрытые, тайные по самой своей природе. Если они и были когда-либо осознаны, то держались в секрете намеренно, поскольку еще в далекие эпохи считались мистическими, ужасными и обманчивыми. Они скрыты от человека, и он сам прячется от них из религиозного страха, прикрываясь щитом науки и здравого смысла. Упорядоченный космос, в который он верит днем, предназначен для того, чтобы защитить человека от боязни хаоса, одолевающей его ночью – его просвещенность рождена ночными страхами! Что если бы существовал агент жизни за пределами нашего человеческого мира – нечто еще более целенаправленное, чем электрон? Быть может, мы обманываем себя, думая, что являемся хозяевами собственной психики, и то, что наука называет "психикой", не является просто отметкой, произвольно поставленной внутри черепной коробки, но скорее дверью, окрытой в человеческий мир из мира запредельного, которая позволяет неведомым мистическим силам воздействовать на человека и нести его на крыльях ночи к более, чем просто личной, судьбе? Иногда даже кажется, что любовная коллизия является не более, чем поводом, или же она была бессознательно подстроена с определенной целью, как если бы личный опыт был прелюдией к гораздо более важной "божественной комедии".

Творец этого типа искусства не является единственным, кто соприкасается с ночными сторонами жизни; пророки и ясновидящие также вскормлены ею. Святой Августин говорил: "Мы постоянно стремимся ввысь, размышляя в себе и обсуждая вслух, и поражаясь Твоему творению: и так мы приходим к своей собственной душе, и стремимся дальше к той последней области безмерного богатства, где Ты от века питаешь Израиль молоком истины..."[6] Но даже у этой области существуют жертвы: великие злодеи и разрушители, бросающие тень на лик времени, а также безумцы, слишком близко подносящие лицо к огню: "Кто из нас сможет жить при огне пожирающем? Кто из нас сможет жить при вечном пламени?[7] Несомненно – того, кого боги желают наказать, они в первую очередь лишают разума. Каким бы

темным и бессознательным этот ночной мир ни был, он не является абсолютно незнакомым. Человек знает о его существовании с незапамятных времен, и для примитивных племен он является не нуждающейся в доказательствах частью их космоса. Только мы отвергаем этот мир в силу боязни суеверий и метафизики, создавая на его месте относительно более спокойный и удобный мир сознания, в котором законы природы действуют подобно законам общества. Поэт всюду и в любой момент может увидеть существ, населяющих ночной мир – духов, демонов, и божеств; он чувствует, как человеческой судьбой правит сверхчеловеческая рука, ему также дано предчувствовать необъяснимые события в плероме. Короче говоря, он улавливает отблеск психического мира, который так пугает примитивного человека, и в то же время является его самой большой надеждой. Это, кстати, было бы интересной темой для исследования, из каких глубин происходит наш свежеоткрытый страх суеверия и материалистический взгляд на вещи, и имеется ли дальнейшее развитие примитивной магии и боязни призраков. В любом случае, тревога и сильное сопротивление, вызываемые глубинной психологией, некотором образом связаны с предметом нашего обсуждения.

От начала существования человеческого общества мы находим следы попыток изгонять темные переживания, выражая их в магической или искупительной форме. Даже в родезийских наскальных рисунках каменного века, рядом с замечательно жизнеподобными изображениями животных, сосуществует абстрактный образ – двойной крест, заключенный в окружность. Такая символика проявляется практически в каждой культуре, и сегодня ее можно найти не только в Христианских церквях, но и в Тибетских монастырях. Это так называмое Солнечное Колесо, и, поскольку оно датируется временем, когда колесо еще не было изобретено, рисунок не мог иметь своим истоком объект окружающего мира. Он, скорее, является символом некоего внутреннего опыта, и, в качестве его отображения, столь же жизненный, как знаменитый носорог с птичками-паразитами на спине. Не существовало примитивной культуры, которая бы не обладала высокоразвитой системой тайного учения, знанием, содержащим вещи, лежащие за пределами земного бытия человека, а также правилами мудрого правления.[8] Верховные

собрания и тотемные кланы хранили это знание и передавали его младшему поколению в ходе обряда инициации Мистерии греко-римского мира выполняли те же функции и внесли большой вклад в мировую мифологию.

Таким образом, следует ожидать, что поэт обратится к мифологическим персонажам с целью придать своему опыту надлежащее выражение. Самой большой ошибкой было бы считать, что он работает со вторичным материалом. Напротив, именно первичный опыт и является источником его творческого порыва, но он настолько темен и аморфен, что требует мифологической образности для придания ему формы. Сам по себе он бессловестен и без-образен, поскольку это видение в "темном стекле" Это нечто иное, как интуиция, жаждущая быть выраженной. Так смерч хватает все, что попадается у него на пути, и становится видимым благодаря этому восходящему потоку предметов. Поскольку выражение никогда не достигает богатства самой провидческой картины и не может ее исчерпать, у поэта должно быть под рукой большое количество материала, если он собритается передать хотя бы малую толику того, что увидел, и должен использовать сложные и противоречивые образы, чтобы выразить странные парадоксы своего видения. Данте выстилает свой опыт образами неба, чистилища и ада; Гете вводит Блоксберг* и подземный мир Древних греков; Вагнер нуждается в полном объеме Нордических мифов, включая сагу о Парцифале; Ницше обращается к иератическому стилю барда и легендарного провидца; Блейк привлекает к себе на службу фантасмагорический мир Индии, Ветхий Завет и Апокалипсис; Шпиттелер одалживает старые имена новым персонажам, которые с пугающей щедростью сыплются из рога изобилия его Музы. Ничто не потеряно в этой многоцветной гамме, простирающейся от невыразимо высокого до извращенно-гротескного.

Психолог не в состоянии полностью осветить это многообразное зрелище, он может лишь обеспечить достаточное количество материала для сравнения и терминологию для дальнейшего обсуждения. Так все, проедставленное в видении, является образами коллективного бессознательно-

* Блоксберг (Blocksberg) – старое название горы Броккен в Гарце, а также других гор в Германии, где, по народным поверьям, ночью собираются ведьмы на шабаш. *Прим. ред.*

го. Это матрица сознания, имеющая свою специфическую врожденную структуру. Согласно законам филогенезиса, физическая структура, подобно анатомической, должна нести следы более ранних стадий развития, через которые она прошла. Дело, фактически, обстоит так в случае бессознательного, поскольку во снах и при болезненных нарушениях психическая продукция, всплывающая на поверхность, демонстрирует характерные особенности примитивных уровней развития не только по форме, но и по своему содержанию и значимости – так что мы могли легко принять ее за фрагменты эзотерических доктрин. Мифологические мотивы появляются часто, но одетые в современные одеяния; например, вместо орла Зевса, или великой птицы Рух, появляется аэроплан; битва с драконом – железнодорожная катастрофа; побеждающий дракона герой – оперный тенор; Мать Земля – плотная дама, торгующая овощами; Плутон, увозящий Персефону – беззаботный шофер и т.д. Как бы то ни было, наиболее важным для изучения литературы является тот факт, что манифестации коллективного бессознательного служат компенсацией сознательного восприятия, то есть они имеют смысл возвращения к равновесию односторонних, неадаптивных или опасных состояний сознания. Эта функция может быть также рассмотрена в контексте симптоматологии неврозов и болезненных представлений, где процесс компенсации очевиден – например, в случае с пациентами, которые, панически спрятавшись от мира, внезапно открывают, что их наиболее интимные секреты всем известны и обсуждаются повсюду. Компенсация, тем не менеее, не всегда так откровенно проявляется; у невротиков все гораздо тоньше, и в снах – особенно в сугубо личных снах – это выглядит как полнейшая загадка не только для обывателя, но и для специалиста, хотя потом все выглядит поразительно просто, когда загадка разрешена. Ведь, как нам известно, наипростейшие вещи труднее всего понять.

Если мы ненадолго опустим возможность компенсации состояния сознания Гете "Фаустом", вопрос будет выглядеть так: в каком взаимоотношении поэма находится с сознательной позицией того времени, и может ли это взаимоотношение также рассматриваться как компенсаторное? Великая поэзия черпает свои силы из жизни человечества, и мы

вообще не сможем понять ее содержание, если будем исходить только из личных факторов. Когда бы коллективное бессознательное ни становилось живым опытом и ни приносилось на сознательный суд времени, это событие является актом творчества, важным для целой эпохи. Произведение искусства может быть по справедливости названо посланием поколениям людей. Так, "Фауст" трогает нечто в душе каждого немца, как уже отмечал Якоб Буркхард [9] Так же и слава Данте бессмертна, и "Пастырь Гермы" уже фактически включен в Новозаветный канон. Для каждого периода характерны свои отклонения, свои предрассудки, и свои психические заболевания. Эпоха подобна индивидууму; ее сознательное мировоззрение ограничено, что требует компенсаторной подстройки. Благодаря коллективному бессознательному поэты и ясновидцы дают выражение невысказанным чаяниям своего времени, и словом или делом указывают дорогу к их исполнению – независимо от того, приведет ли эта слепая коллективная тенденеция ко злу или к добру, к спасению эпохи или к ее гибели.

Всегда опасно судить о "своем времени", поскольку объект слишком огромен, чтобы его можно было охватить.[10] Нескольких намеков будет достаточно. Книга Франческо Колонна выражает форму сна, рисующего апофеоз любви. Она не рассказывает историю человеческих страстей, но описывает отношение к аниме, субъективному человеческому образу женщины, принявшему провидческий облик госпожи Полии. Сцена разыгрывается среди языческих декораций классической античности, что замечательно, поскольку автор, как нам известно, был монахом. Его книга, написанная в 1453г., компенсирует средневековое Христианское мировоззрение, изгоняя его картиной древнего и одновременно молодого мира Гадеса, который является и могилой, и родящей матерью.[11] "Гипнеротомахия" Колонна, по словам Линды Фирц-Дэвид, "является символом жизненного процесса роста, который был начат сумрачно и неосознанно, среди людей того времени, и сделал Ренессанс началом новой эры".[12]

Уже во времена Колонна церковь была ослаблена еретическими сектами, и времена великих путешествий и научных открытий уже маячили на горизонте. Эта напряженность, возникшая между старой и новой эпохами и симво-

лизирует парадоксальная фигура Полии, "новая душа" монаха Франческо Колонна. После трех веков религиозных схизм и научного открытия мира, Гете рисует картину мегаломании,* пугающей фаустовского человека, чью бесчеловечность он пытается возместить , объединяя его с Вечной Женственностью, матерью-Софией. Она является высшей манифестацией анима, избавленной от языческой дикости нимфы Полии. Но этой компенсации Фаустовской бесчеловечности хватает ненадолго, поскольку Ницше, объявив о смерти Бога, фактически возвестил рождение Супермена, которому в свою очередь предначертана гибель. Современник Ницше, Шпиттелер, трансформирует сумерки и расцвет богов в миф о временах года. Если мы сравним его "Прометея и Епиметея"[13] с драмой, которая сегодня идет на мировых подмостках, пророческое значение великого произведения искусства станет до неприятного очевидным.[14] Каждый из этих поэтов говорит голосом тысяч и десятков тысяч, предсказывая изменения в сознательном мировоззрении своего времени.

2. *ХУДОЖНИК*

Тайна творчества, так же, как и тайна свободы воли, является трансцедентальной проблемой, которую психолог не способен решить, но может только описать. Творческая личность также является головоломкой, которую мы можем поворачивать разными сторонами, но всякий раз безрезультатно. Тем не менее, современные психологи не отказались от исследования проблемы художника и его искусства. Фрейд думал, что нашел ключ к произведению искусства в личном опыте художника.[15]

Это вполне допустимый подход, поскольку вполне очевидно, что произведение искусства, как и невроз, может иметь своим истоком комплексы. Величайшим открытием Фрейда было наличие у неврозов определенной психической причины, и то, что они берут начало в воображаемом или реальном эмоциональном опыте раннего детства. Некоторые из его последователей, в частности Ранк и Штекель, исходили примерно из таких же предпосылок и пришли к

* Мания величия. *Прим. ред.*

похожим результатам. Невозможно отрицать, что психология личности художника может иногда прослеживаться среди корней и самых крайних ответвлений его произведения. Подобный взгляд, что личные факторы во многом определяют выбор художником материала и формы его выражения, не является абсолютно новым. Следует, конечно, отдать дань школе Фрейда за то, что она показала, насколько далеко может простираться это влияние, и за многие курьезные аналогии, вызванные ею к жизни.

Фрейд рассматривает невроз как замещение прямого достижения удовлетворения. Для него это нечто неаутентичное – ошибка, увертка, оправдание, отказ столкнуться лицом к лицу с фактами; короче говоря, нечто исключительно негативное, чему не следовало бы существовать. Трудно, конечно, сказать доброе слово о неврозе, поскольку он является бессмысленным, а значит мучительным нарушением. Подходя к произведению искусства как чему-то, что может быть проанализировано исходя из вытеснений в психике автора, мы ставим его в один ряд с неврозом, где оно, кстати сказать, обнаруживает себя в довольно приличной компании, поскольку Фрейдовский метод тем же аршином меряет и религию, и философию. Никакое разумное отрицание метода, конечно, невозможно, если принять его только как выявление тех личных детерминант, без которых произведеие искусства невозможно. Но утверждение, что подобный анализ может объяснить само произведение искусства, тербует категорического отрицания. Сущность художественного произведения лежит не в личностных идиосинкразиях, которые пробрались в него – несомненно, чем их больше, тем меньше там искусства – а в том, насколько оно сверх-лично и обращено от ума и сердца художника к уму и сердцу человечества. Личностный аспект произведения ведет к ограниченности и даже порочности. Искусство, которое полностью лично, или по большей части таково, заслуживает отношения к себе, как к неврозу. Когда Фрейдовская школа высказывает мнение, что все художники являются неразвитыми личностями с отчетливыми инфантильными ауто-эротическими чертами, это может быть справедливо по отношению к художнику, как человеку, но не к человеку, как художнику. В этой ипостаси он не является ни аутоэротическим, ни гетероэротическим, ни эротическим вообще. Он в

высшей степени объективен, безличен, и даже бесчеловечен – или сверхчеловечен – поскольку, как художник, он является ничем иным, как своим собственным произведением, а не человеческим существом.

Каждая творческая личность представляет собой дуальность или синтез противоречащих качеств. С одной стороны, это все же человек со своей личной жизнью, а с другой – безличный творческий процесс. Как человек, такая личность может иметь веселый или мрачный нрав, и ее психология может и должна быть объяснена в личностных категориях. Но понять ее, как художника, можно только исходя из творческого достижения. Мы сделаем большую ошибку, ели редуцируем стиль жизни английского джентльмена, или прусского офицера, или кардинала к личностным факторам. Джентльмен, офицер и высшая церковная должность являются безличными масками, и для каждой такой роли существует своя собственная объективная психология. Хотя художник и является противоположностью социальным маскам, тем не менее тут есть скрытое родство, поскольку специфически художническая психология носит в большей степени коллективный характер, нежели личный. Искусство является видом врожденной системы, которая овладевает индивидуумом и делает его свои инструментом. Художник не является личностью доброй воли, следующей своим целям, но личностью, позволяющей искусству реализовывать его цели посредством себя. Как у человеческого существа, у него могут быть собственные намерения, воля, и личные цели, но как художник, он "человек" в более высоком смысле – он "коллективный человек", двигатель и кузнец бессознательной психической жизни человечества. Это его социальная маска и она иногда так тяжела, что художник вынужден жертвовать своим счастьем и всем тем, что составляет смысл жизни обычных людей. Как сказал Г.А.Карус: "Странны способы, которыми гений заявляет о себе, поскольку то, что так превосходно его отличает, в ущерб свободе жизни и ясности мыслей пронизывается господством бессознательного, его внутреннего мистического божества; идеи плывут к нему в руки – и он не знает, откуда; он вынужден работать и творить – и он не знает, каков будет результат; он должен постоянно расти и развиваться – и он не знает, в какую сторону."[16]

Учитывая эти обстоятельства, совсем не удивительно, что художник для психолога является представителем интереснейшей породы людей – с точки зрения критического анализа. Его жизнь не может не быть полна конфликтов, поскольку две силы воюют в нем· с одной стороны, вполне оправданное стремление нормального человека к счастью, удовлетворенности и безопасности, а с другой стороны – неудержимая страсть к творчеству, заходящая так далеко, что она подавляет любое личное побуждение Если жизнь художника как правило в высшей степени неспокойная, чтобы не сказать трагичная, то причиной здесь не абстрактный промысел судьбы, а внутренняя инфернальность его личности и неспособность адаптироваться. Личности приходится дорого платить за божий дар творческого горения. Это происходит так, как если бы мы от рождения обладали ограниченным запасом энергии У художника его наиболее давлеющая внутренння сила – творческая – овладевает этой энергией и монополизирует ее, оставляя для другого так мало, что ничего существенного из этого остатка получиться не может Творческий импульс в такой степени может лишить его человечности, что личностное эго может существовать лишь на примитивном или низком уровне, что неизбежно приводит к развитию у него всевозможных нарушений – жестокости, эгоизма ("аутоэротизма"), тщеславия и других инфантильных черт Подобные низкие проявления могут быть единственным способом, посредством которого личность может поддерживать свое существование и защищаться от полного растворения. Аутоэротизм многих творцов напоминает таковой у незаконнорожденных или неприсмотреных детей, которые с молодых ногтей развивают в себе дурные склонности, чтобы защитить себя от разрушительного воздействия лишенного любви окружения. Такие дети часто становятся жестокими и эгоистичными, и позднее демонстрируют неукротимый эгоизм, всю жизнь оставаясь инфантильными и беспомощными, или совершают серьезные аморальные и противоправные поступки. Как можно сомневаться в том, что художника объясняют не личные недостатки и внутренние конфликты, а именно его искусство? Все это не более, чем печальные результаты его его творческого бытия – бытия человека, на котором лежит груз, невыносимый для обычного смертного. Особые способ-

ности требуют особых затрат энергии, что неизбежно сказывается на других сторонах жизни

Не играет роли, знает ли художник, что его произведение само рождается, растет и зреет внутри него, или он убежден, что является его изобретателем. Фактически произведение выростает из автора как дитя из матери. Творческий процесс имеет женские особенности, и творческая работа берет начало в бессознательных глубинах – мы можем с уверенностью сказать, в Материнской сфере. Когда только творческие силы становятся доминирующими, жизнью тут же начинает править не сознательная воля, а бессознательное, и эго оказывается брошенным на произвол подземных течений, становясь не более чем беспомощным наблюдателем Писание произведения становится судьбой поэта и детерминантой его психологии Не Гете создал "Фауста", а "Фауст" создал Гете.[17] И что есть "Фауст"? "Фауст" представляет собой исключительно символ Под этим я ни в коем случае не подразумеваю аллегорию, указывающую на нечто знакомое, но на выражение чего-то, покоящегося в глубинах души каждого немца, и чему Гете дал возможность родиться Можем ли мы представить, что не немец написал "Фауста" или "Так говорил Заратустра"? Оба эти произведения задевают струны, вибрирующие в немецкой психике, вызывая "первичный образ", как его назвал Брукхардт, врачевателя или учителя человечества, или волшебника. Это архетип Мудрого Старца, помощника и спасителя, но также и волшебника, обманщика, совратителя и искусителя Этот образ спит в могиле бессознательного от начала времен, он пробуждается всякий раз, когда наступает время беспорядка, и роковые ошибки уводятт общество с истинного пути. Потому что когда люди сбиваются с дороги, им нужен проводник или учитель, или даже врач. Соблазнительное заблуждение похоже на яд, который в то же время может быть лекарством, но и тень спасителя может обернуться злобным разрушителем. Эти силы противоположностей осуществляют работу в самом мифическом лекаре; врач, излечивающий рану, сам ранен, классический пример тому Хирон.[18] В христианстве это раненый Христос, сам великий врачеватель. Фауст, что характерно, невредим, а значит его не затронули моральные проблемы. Человек может быть так же возвышен, как Фауст, и демоничен, как Мефистофель, если он

сумеет разделить свою личность на две половины, и только тогда он сможет видеть на "шесть тысяч футов дальше добра и зла" Мефистофель оказался лишен своей награды, души Фауста, и за это он сводит кровавые счеты сто лет спустя. Но кто сейчас всерьез поверит, что поэты говорят истину, приложимую ко всем людям? И если это так, то каким образом нам следует рассматривать произведение искусства?

Сам по себе архетип не зол и не добр. Он морально нейтрален, как божества античности, и становится злым или добрым, а точнее, парадоксальной смесью того и другого, в контакте с сознательной мыслью. Будет ли он способствовать злу или добру, определяется, очевидно это или нет, сознательным подходом. Существует много таких архетипических образов, но они не появляются в индивидуальных снах или произведениях искусства, если только они не приведены в действие отклонением от общего пути. Когда сознательная жизнь становится односторонней или принимает ложную установку, эти образы "инстинктивно" поднимаются на поверхность во снах и видениях художника или ясновидца, чтобы восстановить психический баланс как индивидуальности, так и эпохи.

Таким способом художественное произведение отвечает психическим нуждам общества, в котором живет автор, и, вследствие этого, означает больше, чем его личная судьба, независимо от того, осознает он это, или нет. Будучи исключительно инструментом для собственной работы, он подчинен ей, и у нас нет права тербовать от него ее интерпретации. Он уже сделал все от него зависящее, придав произведению форму, и должен оставить право интерпретировать его другим и в другое время. Великое произведение искусства похоже на сон; несмотря на кажущуюся ясность, оно не объясняет себя и всегда двусмысленно. Сон никогда не говорит "ты должен", или "в этом истина". Он выводит образ примерно так же, как природа дает растению развиваться, и делать заключения приходится нам самим. Если индивидуум видит кошмар, это значит, что он либо слишком погружен в страх, либо слишком свободен от него; если он видит во сне мудрого старика, это может означать, что либо он сам большой педант, либо нуждается в наставнике. Каким-то хитрым образом обе эти возможности ведут к тому же результату, который мы получаем, позволив произве-

дению искусства воздействовать на нас так, как оно воздействовало на автора Чтобы схватить его суть мы должны позволить ему формировать нас, как оно формировало художника. Тогда мы сможем понять природу его первичного опыта. Он погрузился в лечебные и спасительные глубины коллективной психики, где человек не оставлен в изоляции сознания с его ошибками и страданиями, но где все люди подчинены одному общему ритму, который позволяет индивидууму поделиться свои чувствами и чаяниями со всем человечеством.

Это вновьпогружение в состояние *participation mystique* является тайной художественного творчества и того воздействия которое великое произведение оказвает на нас, потому что на этом уровне опыта речь идет не о радостях и горестях индивидуума, а о жизни коллектива Вот почему всякое великое произведение, объективное и безличное, тем не менее глубоко трогает нас. И поэтому также личная жизнь художника не более чем вспомогательное средство, или намек, но никогда не определяющая сущность его творческой работы. Он может идти путями филистера, добропорядочного гражданина, идиота или преступника. Его жизненный путь может казаться занимательным и предопределенным, но он не объясняет его искусства.

Примечания

1 См мое эссе "Вотан", пар 375

2 Недавно интерпретирована методом аналитической психологии Линдой Фирц-Дэвид во "Сне Полифило"

3 Некоторые выдержки из Беме можно найти в моей "Психологии и Алхимии", пар.214, а также в "Исследовании процесса индивидуации", пар.533, 578.

4 См. детальное исследование Аниелы Жаффе (Jaffe) в "Gestaltungen des Unbewussten"

5 Стоит только вспомнить "Улисс" Джеймса Джойса, произведение огромной значимости, несмотря на все его нигилистические тенденции, а может и благодаря им

6 "Исповеди", стр.158

7 Исайя, 33:14.

8 "Die Stammeslehren der Dschagga", изданная Бруно Гутманном, состоит из целых трех томов и 1975 страниц!

9 Письмо к Альберту Бреннеру в 1855 г.[Также см "Символы трансформации" Юнга, пар.45.]

10 Написано в 1929г

11 "Сон Полифило" стр.234

12 Там же, стр.27

13 Я говорю о первом варианте, написанном в прозе·

14 См Психологические типы Пар 321

15 См его эссе о Дженсеновском "Gradive" (Собрание сочинений, том IX) и о Леонардо Да Винчи в этом сборнике

16 "Psyche", изд. Людвига Клагеса, р 158

17 Сон Эккермана, в котором он увидел Фауста и Мефистофеля падающими на Землю в виде двух метеоров, напоминает мотив Диоскурии (ср мотив двух друзей в моем эссе "Concerning Rebirth" стр 135), а это проливает свет на специфические черты психики Гете Особенно важен момент, когда Эккерман замечает, что стремительный рогатый силуэт Мефисто напомнил ему Меркурия· Это наблюдение находится в полном согласии с алхимическим характером шедевра Гете (Я должен поблагодарить моего коллегу В Кранефельда за то что он освежил в моей памяти Эккермановские "Беседы")

18 С Kerenyi, *Asklepios* 78

МОНОЛОГ "УЛИССА"*[1]

Улисс моего заголовка отсылает к Джеймсу Джойсу, а не к тому хитроумному, гонимому морским ветром персонажу Гомера, которому при помощи обмана и вероломства всякий раз удавалось избежать гибели от рук людей и богов и который после долгого утомительного путешествия все же вернулся к родному очагу. Улисс Джойса, в противоположность своему древнему тезке, представляет пассивное, чисто созерцательное сознание, как просто глаз, ухо, нос и рот, чувствительный нерв, не имеющий выбора и предоставленный произволу бушующей, хаотической, лунатической катаракты физического мира и физических событий, который он регистрирует с фотографической точностью.

"Улисс" – книга в семьсот тридцать пять страниц, поток времени длиной в семьсот тридцать пять дней, а на самом деле состоящий из одного-единственного безликого дня из жизни любого человека, совершенно ничем не примечательного шестнадцатого июня 1904 года в городе Дублине – дня, в течение которого, откровенно говоря, ничего не происходит. Поток возникает из ниоткуда, и течет в никуда. Возможно, это только лишь одна невообразимо длинная и сложная Стринберговская сентенция на тему сущности человеческой жизни – сентенция, которая, к недоумению читателя, так и не была завершена? Возможно, она имеет отношение к сущности, но уж наверняка отражает десятки тысяч фасеток существования и сотни тысяч их цветовых оттенков. Насколько я заметил, в этих семистах тридцати пяти страницах отсутствуют повторения, там нет ни малейшего островка, на

* Эссе впервые опубликовано в "Europaische Revue" (Берлин), VIII:2/9 (Сентябрь 1932г.); переиздано в "Wirklichkeit der Seele" (Цюрих, 1934г.).

котором многострадальный читатель мог бы отдохнуть; нет места, где бы он мог присесть и выпить с воспоминаниями, и окинуть удовлетворенным взглядом пройденный путь, пусть в сто страниц или даже меньше. Если бы можно было обнаружить хоть малюсенькое общее место, которое лезло бы в глаза, когда его не ожидают! Но Нет! Безжалостный поток несется дальше без отдыха, и на последних сорока страницах его скорость и плотность возрастают настолько, что он смывает даже знаки пунктуации. Здесь удушающая пустота становится настолько невыносимой, что достигает взрывоопасной отметки. Эта абсолюно безнадежная пустота является доминантой всей книги. Она не только начинается и заканчивается в ничто, она состоит исключительно из ничего.[2] Тут все – дьявольская бессмыслица. Как пример технического совершенства, произведение великолепно, и в то же время это инфернальный монстр.[3]

У меня был дядя, чье мышление отличалось конкретностью и предметностью. Однажды он остановил меня на улице и спросил: "Ты знаешь, как дьявол мучает людей в Аду?" Когда я ответил "нет", дядя сказал: "Он заставляет их ждать". После чего развернулся и пошел дальше. Это замечание вспомнилось мне, когда я продирался через "Улисса" в первый раз Каждое предложение рождает ощущение, что оно не закончено; в конце концов, из чистого принципа вы перестаете ожидать чего-либо, и к вашему ужасу вас осеняет, что в этом и заключена суть. На самом деле, ничего не происходит, ничего из этого не следует,[4] и тайные ожидания в борьбе с безнадежной потерянностью ведут читателя от страницы к странице. Семьсот тридцать пять страниц, ничего не содержащих, без сомнения представляют собой чистую бумагу, и тем не менее, она плотно покрыта текстом. Вы читаете, читаете, читаете, и притворяетесь, что понимаете прочитанное. Временами вы проваливаетесь в новое предложение как сквозь воздушную яму, но достигнутый уровень полной потерянности сделал вас готовыми ко всему. Таким образом я дочитал до стр. 135, дважды засыпая по дороге и пришел в полное отчаяние. Невероятная многогранность Джойсовского стиля приводит к монотонности и гипнотическому эффекту. Ничто не повернуто к читателю, все обращено к нему спиной, и ему приходится хвататься за соломинку. Книга уводит вверх и прочь, сама собою недовольная,

ироничная, сардоническая, ядовитая, презрительная, грустная, отчаянная и горькая. Она играет на симпатиях читателя к вящей его погибели, пока не вмешается сон-доброжелатель и не положит конец этому энергетическому грабежу. Добравшись до страницы 135, после нескольких героических попыток, как говорят, "отдать книге должное", я впал в глубокое забытье.[5] Когда я очнулся через некоторое время, мое предположение приобрело такую ясность, что я начал читать книгу в обратном направлении. Этот способ оказался ничуть не хуже, чем обычный; книгу можно читать задом наперед, поскольку у нее нет ни начала, ни конца, ни верха, ни низа. Все могло произойти до того, а может произойти и после.[6] Любой разговор вы можете с равным удовольствием прочесть задом наперед, поскольку суть каламбуров все равно остается понятной. Каждое предложение – каламбур, но взятые вместе они бессмысленны. Вы можете так же остановиться посреди предложения, и будет казаться, что его первая часть имеет смысл сама по себе. Все произведение напоминает червя, разрубленного напополам, у которого по необходимости может вырасти новая голова или новый хвост.

Это поразительное и жутковатое свойство мышления Джойса подсказывает, что его произведение должно принадлежать классу холоднокровных животных, в особенности семейства червей. Если бы черви были одарены литературными способностями, они бы писали, пользуясь симпатической нервной системой вместо отсутствующего мозга.[7] С этого времени наступает преобладание психического и вербального автоматизма и полное пренебрежение любым информативным смыслом. Я подозреваю, что нечто подобное случилось с Джойсом, и что мы здесь имеем случай периферического мышления[8] со строгим запретом церебральной активности и подчинением ее процессу перцепции. Трудно не восхищаться подвигами Джойса в области восприятия· то что он ест, видит, слышит, ощущает на вкус и запах, как внутренне, так и внешне, просто поразительно. Обычный смертный, даже если он является спецалистом в области перцепции, обычно ограничен или внутренним миром, или внешним. Джойсу они известны оба. Объективные персонажи Дублинских улиц окутаны гирляндами субъективных ассоциаций Объективное и субъективное, внешнее и внут-

реннее так многократно переплетаются, что в итоге, несмотря на отчетливость отдельных образов, трудно понять, имеем ли мы дело с физическим, или же с трансцендентальным ленточным червем.[9] Ленточный червь является живым космосом сам в себе, и он поразительно продуктивен; это, как мне кажется, не очень симпатичный, но правдоподобный образ Джойсовских буйно разрастающихся глав. Верно, что ленточный червь может воспроизводить только ленточных червей, но они возникают в неисчерпаемом количестве. Книга Джойса могла иметь тысяча четыреста семьдесят страниц или еще больше, но это не привело бы к уменьшению ее безграничности ни на гран, а сущность так бы и осталась невысказанной. Но собирается ли Джойс высказываться по сути? Имеет ли здесь право на присутствие этот старомодный предрассудок? Окар Уайлд когда-то утверждал, что произведение искусства представляет собой нечто абсолютно бесполезное. Сегодня даже филистер не стал бы с этим спорить, хотя в глубине души надеялся бы на то, что в художественном произведении все же скрыта некая "суть" Где она у Джойса? Почему он не высказывает ее в открытую? Почему он не вручит ее читателю выразительным жестом – "прямым путем, где и дурак не сможет заблудиться"?

Да, я признаю, что меня одурачили. Книга была мной не понята и на половину, ничто в ней не казалось приемлемым, а это дает читателю назойливое ощущение собственной неполноценности. Очевидно, в моей крови столько филистерского, что я наивно предполагал наличие чего-то, что книга хочет мне сказать, и что должно быть понято – печальный случай мифологического антропоморфизма, проецируемого на литературное произведение. А книга – бесспорно – предлагает зарисовку поражения обезумевшего интеллигентного читателя, который, кстати сказать, не такой уж полный ... (тянет воспользоваться сочным стилем Джойса). Конечно же, у романа есть содержание, оно представляет нечто; но я подозреваю, что Джойс ничего не собирался "представлять". Представляет ли она *его* самого – может, она объясняет его солипсистскую изолированность, эта драма без зрителей, полная отчаянного презрения к прилежному читателю? Джойс возбудил во мне недобрые намерения. Не следует тыкать читателя носом в его собственную глупость, но это – именно то, что делает "Улисс".

Врач, вроде меня, постоянно занимается лечением, даже самолечением. Раздражение означает: "Ты еще не разглядел, что за этим стоит". Следовательно, чтобы определить истоки этого раздражения, надо изучить наше дурное расположение. Я определил следующее: этот солипсизм, это презрение к культурным и интеллигентным представителям читающей публики, которые пытаются что-то понять,[10] которые вполне непредвзяты, и пытаются быть доброжелательными и справедливыми, действует мне на нервы. Вот оно, хладнокровное безразличие его мышления, исходящее от скрытого в нем земноводного, или даже из еще более глубинных слоев – тайных разговоров кишечника – в нем, человеке из камня, каменнорогом, каменнобородом, с окаменевшими внутренностями, Моисее, с каменным безразличием повернувшемся спиной к жертвенникам и богам Египта, и к читателю тоже, оскорбляя его доброжелательные чувства.

Из этого каменного подземного мира поднимается образ ленточного червя, перепончатого, перистальтирующего, монотонного из-за своей чудовищной плодовитости проглота. Каждый проглот немного отличается от предыдущего, но их легко спутать. Для каждой частички книги, как бы мала она ни была, сам Джойс является единственным содержанием. Все выглядит новым, и в то же время остается таким же, как было в начале. Речь идет о сходстве с природой! Какое кишащее многооброазие – и какая скука! Скука Джойса доводит меня до исступления, но это ядовито опасная скука, намного хуже той, которую способна вызвать обычная банальность. Это скука природы, безразличный свист ветра над вершинами скал на Гебридах, восходы и закаты над песками Сахары, шум моря – настоящая "программная музыка" Вагнера, как справедливо замечает Куртиус, и все же бесконечное повторение. Вопреки неистощимой многогранности Джойса, некоторые определенные темы все же могут быть вычленены, хотя, судя по всему, возникли они непроизвольно. Вероятно, он не желал их появления, поскольку причинности и законченности нет места в его мире, их значимость там потеряна. И, тем не менее, наличие тем неизбежно, они являются основой любых психических событий, как бы вы ни пытались, подобно Джойсу, до капли выжать душу из каждого события. Все обездушено, каждая клетка живой крови заморожена, события разворачиваются в ледяном эгоизме. Во всей книге

нет ничего приятного, ничего освежающего, ничего обнадеживающего но только серое неприятное отвратительное или же патетическое. трагическое. ироническое – все от темных сторон жизни, причем настолько хаотичное, что вам приходится искать внутреннюю связь при помощи магического кристалла И все же темы присутствуют, прежде всего в форме скрытой. глубоко личной обиды. как результат насильно отнятого детства, затем в виде остатков самой истории мысли, выставленных в жалкой наготе на всеобщее обозрение Религиозная. эротическая и семейная предыстория автора отражается на мутной поверхности потока событий мы даже наблюдаем разложение его личности на Блума, *l'homme moyen sensuel** и почти воздушного Стивена Дедалуса, который не более чем спекуляция и игра ума Из этих двух, у первого никогда не будет сына, а у второго никогда не было отца

Кое-где между главами могут присутствовать некоторые параллели и скрытая упорядоченность – весьма большие авторитеты настаивают на этом[11] – но, в таком случае, они скрыты настолько глубоко, что мне не удалось их заметить И даже если бы мне это удалось, этот факт в состоянии беспомощного раздражения вряд ли бы привлек мое внимание больше, нежели монотонность любой другой жалкой человеческой комедии

В 1922 г я уже осилил "Улисса", но временно отложил книгу в растерянности и фрустрации. Сегодня она вызывает у меня ту же тоску, что и раньше. Почему же я взялся писать о ней? С обыденной точки зрения, у меня не больше аргументов для осуществления этого предприятия, чем для описания любого другого примера сюрреализма (а что такое "сюрреализм"?), недоступного моему пониманию Я пишу о Джойсе, поскольку издатель оказался достаточно опрометчив, спросив мое мнения об авторе, или, скорее, об "Улиссе",** заботясь лишь о том, чтобы мнение было отъявленным вызовом. Единственным моментом, не подлежащим дискуссии, является факт десятого переиздания книги и то, что ее автора или превозносят до небес, или предают анафеме. Он оказался меж двух огней противоборствующих сторон, и, таким образом, является феноменом, который психология не

* Человека преимущественно чувственного (фр.) *Прим. перев*

** См приложение в конце статьи

может оставить без внимания. Джойс оказал заметное влияние на своих современников, и это как раз явилось причиной моего интереса к "Улиссу" Если бы произведение скрылось в тени забвения незамеченным, я, конечно, не стал бы извлекать его из небытия; тем более, оно вызывает у меня только раздражение, и практически не доставляет удовольствия. Кроме того, оно грозит скукой, оказывая только отрицательный эффект, и я опасаюсь, что оно является продуктом исключительно негативных состояний автора.

Но я, без сомнений, отношусь к нему предвзято. Я психиатр, а это предполагает профессиональную предвзятость по отношению к любым психическим проявлениям. Вследствие этого я должен предупредить читателя: трагикомедия среднего человека, холодная и темная сторона жизни, скука и серость духовного нигилизма в целом служат мне хлебом насущным. Мне эти явления напоминают мотив уличной шарманки, избитый и лишенный обаяния. Ничто из этой категории вещей не трогает и не шокирует меня, потому что слишком часто мне приходилось помогать людям выходить из подобных плачевных состояний. Мой долг – неустанно бороться с ними, и я испытываю симпатию только к людям, которые не поворачиваются ко мне спиной. "Улисс" же поворачивается ко мне спиной. Он не сговорчив, он предпочитает идти в вечность, насвистывая под нос свой бесконечный мотивчик, – мотивчик, знакомый мне до слез, – протягивая туда ганглионарную веревочную лестницу периферического мышления и мозговой активности, сведенной к чистому восприятию. В ней нет ни малейшей склонности к синтезу – ясное дело, деструкция удовлетворена сама собой.

Но это не просто одна сторона вопроса – это симптоматика! Здесь все знакомо, все это – бессвязное бормотание больного, наделенного фрагментарным сознанием и законно страдающего от полной неспособности суждения и атрофии системы ценностей. Их в нем замещает обостренное чувственное восприятие. В таких произведениях мы видим отточенное мастерство наблюдателя, фотографическую память на испытанные ощущения, чувственное любопытство, направленное как вовне, так и внутрь, превалирование воспоминаний и затаенных обид, галлюцинаторное смешение субъективного и психического с объективно-реальным, метод

представления, основанный не на восприятии читателя, а на неологизмах, фрагментарном цитировании, звуко-речевых ассоциациях, внезапных отсылках и мыслительных провалах. Мы также наблюдаем атрофию чувств,[12] которые не пробудить вселенскими масштабами абсурда и цинизма. Даже для адвоката не составит трудности провести аналогии между "Улиссом" и ментальностью шизофреника Аналогия, напротив, настолько подозрительна, что нетерпеливый читатель тут же отбросит книгу в сторону, поставив диагноз: "шизофрения" Для психолога аналогия, безусловно, поразительна, однако он не сможет не отметить тот факт, что отличительная особенность композиций больного человека, а именно стереотипные высказывания, здесь отсутствует напрочь "Улисс" можно упрекать в чем угодно, только не в монотонности в смысле повторений. (В этом нет противоречия со сказанным ранее; вообще, трудно сказать что-либо противоречивое об "Улиссе".) Представляемое содержательно и текуче – все находится в движении и ничто не постоянно Вся книга создана на периферическом жизненном потоке, что демонстрирует целенаправленность и скрупулезный отбор, и указывает на наличие цельной личности и определенных намерений. Ментальные функции находятся под строгим контролем; они не выдают себя спонтанным и опрометчивывым образом. Функциям перцепции – ощущениям и интуиции – полностью отдано предпочтение, в то время, как дискриминированные функции, мышление и чувства упорно игнорируются. Они появляются на авансцене просто как мысленное содержание, один из объектов перцепции. У читателя нет возможности отдохнуть, положившись на общую тенденцию контрастного представления индивидуального мышления и внешнего мира, несмотря на частое искушение поддаться внезапному видению красоты Подобные особенности не часто встретишь у больного. Таким образом, мы имеем дело с больным особого сорта. Но у психиатра не хватает критериев для оценки подобной личности. То, что кажется психическим нарушением, может оказаться разновидностью психического здоровья, неподдающейся обычному пониманию; это может также оказаться маскировкой более высокой степени развития мышления.

Мне бы никогда не пришло в голову классифицировать "Улисса" как продукт шизофрении. Более того, подобный

ярлык вообще ничего не объясняет, а нас интересует, почему "Улисс" обладает столь мощным воздействием на аудиторию, независимо от того, является ли его автор шизофреником высокого или низкого уровня развития. "Улисс" заслуживает звания наиболее патологического явления во всем искусстве модернизма Он "кубистичен" в самом глубоком смысле, поскольку лишает реальности наиболее сложную картину действительности, делая основным тоном произведения меланхолию абстрактной объективности Кубизм – не заболевание, а тенденция представлять реальность определенным образом, который может быть либо гротескно реалистичным, либо гротескно абстрактным Клиническая картина шизофрении в данном случае – чистая аналогия, основанная на том, что шизофреник представляет реальность как если бы она была абсолютно чужда ему или же наоборот, отчуждает себя от реальности В случае клинического больного эта склонность не преследует определенной цели, но является симптомом, неизбежно сопровождающим распад личности на фрагментарные кусочки (являющиеся автономными комплексами). В современном искусстве это явление не представляет заболевание индивидуума, но является коллективной манифестацией нашего времени Художник следует не личной цели, а скорее течению коллективного существования, произрастающего не столько из сознательной сферы, сколько из коллективного бессознательного современной психики. Вследствие того, что это коллективный феномен, он приводит к одинаковому результату в самых разных областях – в живописи, литературе, скульптуре, архитектуре. Очень примечательно, что один из духовных отцов модернистского движения – Ван Гог – в самом деле был шизофреником.

Искажение красоты и смысла гротескной объективностью или не менее гротескной ирреальностью для больного является следствием разрушения личности, для художника это цель творчества. Далекий от мысли, что он пытается выразить распад собственной личности, современный художник ощущает единство своей индивидуальности в разрушении Мефистофельское замещение смысла бессмыслицей, красоты – уродством, несет в себе соблазнительную прелесть – это творческое достижение, степень которого не была достигнута ранее в ходе истории человеческой культуры,

хотя в принципе здесь нет ничего нового. Можно пронаблюдать подобное изменение стиля в эпоху Эхнатона, в слабоумном символизме агнца ранних христиан, в печальных образах персонажей пре-рафаэлитов, в искусстве позднего барокко, задохнувшегося в собственных объятиях. Несмотря на различие этих эпох, для них характерно внутреннее родство: эти периоды явились творческими инкубаторами, значение которых нельзя полноценно объяснить с точки зрения причинности. Подобные манифестации коллективной психики открывают свое значение только тогда, когда их рассматривают с теологической точки зрения, как предвестников чего-то нового.

Эпоха Эхнатона стала колыбелью монотеизма, который был сохранен для мира Еврейской традицией. Грубая инфантильность раннехристианской эры подразумевал ни более, ни менее, как трансформацию Романской Империи в Град Божий. Отрицание наук и искусств в этот период представляет собой не столько аскетичность ранних христиан, сколько их значительное духовное достижение. Примитивисты пре-рафаэлиты стали герольдами идеала телесной красоты, потерянной для мира в после-классические времена. Барокко стал последним из экклезиастических стилей, и его саморазрушение предвосхищает триумф научного духа над духом средневекового догматизма. Например, Тьеполо, достигший опасной черты в техническом совершенстве, не является симптомом декаданса, если его рассматривать как творческую личность, но человеком, подготовившим все свое существо для того, чтобы нести так необходимое в тот момент разрушение.

Это состояние, можно с уверенностью сказать, обладает позитивной, творческой ценностью и значимостью не только для "Улисса", но также и для его художественных собратьев. В разрушении критериев красоты и смысла, которое происходит в настоящее время, "Улисс" достоин удивления. он оскорбляет все наши привычные чувства, он грубейшим образом отказывается оправдать наши ожидания в отношении значимости и содержания, он воротит нос от всего синтетического. Мы были бы несправедливы, если бы стали искать следы синтеза в форме произведеия, потому что если бы нам удалось отметить такие несовременные тенденции в "Улиссе", это указало бы на колоссальный эстетический де-

фект. Все оскорбительное, что можно сказать об "Улиссе", служит подтверждением его особенных свойств, поскольку это оскорбление происходит от обиды несовременного человека, не желающего видеть, что же боги так великодушно от него скрывали. Все эти неуправляемые силы, бьющие ключем в Дионисийском изобилии Ницше, и полностью затопившие его интеллект, хоть и в разбавленном виде, нашли свое дальнейшее развитие в современном человеке. Даже самые темные пассажи из второй части "Фауста", даже "Заратустра" и, конечно, "Esse Homo", в той или иной степени пытаются преподнести себя публике. Но только современному человеку удалось создать искусство-наоборот, задний двор искусства, который не предназначен для того, чтобы чем-то вознаграждать, а просто показывает нам, где выход, делая это с революционной дерзостью, уже прочувствованной публикой в тех предвестниках модерна (вспомним Гельдерлина), которое еще раньше начали дело дискредитации старых идеалов.

Если мы будем держаться только опыта, нам не удастся ясно увидеть, что же происходит на самом деле. Это не есть вопрос единого усилия, направленного в одну определенную сторону, но вопрос всесторонней "реабилитации" современного человека, который сбрасывает с себя изношенный мир. К сожалению, нам не дано заглянуть в будущее, и мы не осознаем в полной мере, насколько мы еще принадлежим средневековью в самом глубинном смысле этого определения. Если с недосягаемых высот будущего мы будем выглядеть увязшими в средневековье по уши, я, честно говоря, не стану этому удивляться. Самого этого факта уже достаточно, чтобы понять, зачем же нужны книги или произведения искусства, написанные в духе "Улисса". Они являются сильнодействующими слабительными, чьи полезные свойства пропали бы втуне, если бы не встретили мощного и настойчивого сопротивления. Это своеобразное психологическое лекарство применимо только в тех случаях, когда носитель болезни отличается исключительной устойчивостью и неподатливостью. Подобные произведения имеют много общего с теорией Фрейда, поскольку с фанатичным упорством стараются подорвать основы того, что само по себе уже начало рушиться.

"Улисс" изображает полунаучную объективность, иногда даже используя "научный" язык, и, тем не менее, выказывает

совершенно ненаучный характер: он представляет чистое отрицание. Даже несмотря на то, что оно продуктивно, это творческое разрушение. Это не театральный жест Герострата, сжигающего храмы, а искренняя попытка ткнуть современников носом в грязную сторону реальности, безо всякой задней мысли, с наивным простодушием художественной объективности. Можно назвать всю книгу пессимистической, несмотря на то, что в самом конце, чуть ли не на предпоследней странице, сквозь тучи начинает мерцать искупительный свет. Это единственная страница, противопоставленная остальным семиста тридцати четырем, которые как одна, рождены Орком.* Кое-где – нет, нет, да и блеснет чистый кристалл в черном потоке грязи, что заставляет даже "немодерниста" признать в Джойсе художника, владеющего мастерством – чего нельзя сказать о большинстве современных авторов – и, вследствие этого, даже скорее, мастера старой закалки, который принес все свои способности на алтарь высшей цели. Даже в своих "разоблачениях" Джойс остается истинным католиком: он подкладывает взрывчатку под церковь, или же под те психические конструкции, которые принадлежат или подвержены влиянию церкви. Его "антимир" несет средневековую, до мозга костей провинциальную атмосферу, в которой ирландец отчаянно пытается получить удовольствие от своей политической независимости. Джойс работал над "Улиссом" во многих странах, из которых он с надеждой и любовью смотрел на Материнскую Церковь и родную Ирландию. Он использовал места своего пребывания за границей просто как якори, дающие возможность передохнуть его кораблю в вихре ирландских реминисценций и обид. И тем не менее, "Улисс" не стремится обратно к Итаке – напротив, он предпринимает неимоверные усилия, чтобы избавиться от ирландского наследия.

Можно было бы предположить, что такое поведение может вызывать только локальный интерес и должно оставить остальной мир довольно безучастным. Но мир не остается безучастным. Локальный феномен, похоже, носит вселенский характер, он становится судьей всех современников Джойса. По сеньке шапка, так сказать. Должно быть, существует целое сообщество модернистов, настолько мно-

* Орк (*Orcus*) – в римской мифологии – божество смерти, а также само царство мертвых. *Прим. ред.*

гочисленное, что умудрилось переварить десять переизданий "Улисса" начиная с 1922г Книга должна была означать многое для них, точнее, даже открыла для них нечто, до того неведомое. Она не нагоняет на них тоску, а наоборот, помогает, освежает, советует, перевоспитывает, "перестраивает". Ясное дело, каким-то образом они оказываются в желанном положении, потому что в противном случае только черная ненависть могла бы заставить читателя пройти весь путь от стр.1 до стр.735 с неотступным вниманием и при полном отсутствии приступов дремоты. Таким образом, остается предположить, что средневековая католическая Ирландия географически покрывает площадь, о которой я даже и не мог подозревать; как минимум, она во много раз превосходит территорию этой страны, изображенной на карте. Католическое средневековье с господами Дедалусами и Блумами, похоже, вещь весьма универсальная. Должны существовать целые группы населения, настолько привязанные к своей духовной среде, что необходима Джойсова взрывчатка, чтобы помочь им прорваться сквозь эту герметическую изоляцию. Мы по уши увязли в средневековье, в этом нет сомнений. И только современникам Джойса, насквозь пропитанным средневековьем, необходимы такие, как он сам, или Фрейд, нигилистичесие пророки, для того, чтобы раскрыть им глаза на другую сторону реальности.

Конечно, эта колоссальная задача вряд ли могла быть выпонена человеком, который с христианским благодушием пытался бы обратить ленивый взгляд людей к темным сторонам бытия. Это могло закончиться только их полным безразличием к вопросу. Нет, воскресение должно было быть принесено соответствующим способом мышления, и в этом Джойс, несомненно, мастер. Только таким образом можно мобилизовать всю мощь отрицательных эмоций. "Улисс" показывает, как можно реализовать Ницшеанский "кощунственный удар в спину". Джойс готовит его холодно и расчетливо, демонстрируя такое "избавление от богов", о каком Ницше мог только мечтать. Все основано на смелом предположении, что удивительное по силе воздействие духовного окружения связано не с рассудком, а исключительно с чувствами. Не следует делать вывод, что если Джойс открывает мир бездушный и безбожный до страшного, то ни один человек не должен извлечь ни грана удовольствия из такой книги.

Как бы странно это ни звучало, остается истиной факт бесспорного преимущества мира "Улисса" перед миром тех, кто безнадежно привязан ко тьме собственной духовной родины. Хотя зло и элемент разрушения являются преобладающими элементами произведения, они гораздо более ценны, чем "добро", унаследованное нами от прошлого, и пытающееся оставаться единовластным тираном в настоящем, – эта иллюзорная система предрассудков, которая лишает жизнь своей полноты, кастрирует ее, и создает невыносимый моральный комплекс. Ницшеанское "восстание рабов морали" было бы прекрасным эпиграфом к "Улиссу". Что освобождает узника от системы, так это "объективное" признание его внутреннего мира и независимой природы. Точно так же, как большевик упивается своей немытой харей, человек, чей дух закрепощен, находит невыразимую радость, выставляя напоказ свой внутренний мир. Для человека, ослепленного ярким светом, тьма является благословенной и свободной долиной, раем освобожденного узника. Для средневекового человека современности ничем иным, кроме как искуплением может стать отказ от воплощения божества, красоты и здравого смысла. Если посмотреть на дело с теневой стороны, идеалы не являются маяками на вершинах скал, но надсмотрщиками и тюремщиками, чем-то вроде метафизической полиции, измышленной на горе Синай тираническим демагогом Моисеем и впоследствии навязанной человечеству при помощи хитрых уловок.

С точки зрения причинности, Джойс является жертвой Романского католического авторитаризма, но теологически он – реформатор, на данный момент удовлетворенный отрицанием, протестант, взрощенный собственным протестом. Атрофия чувств характерна для современного человека, и всегда проявляется реакционно в среде, где все чувства гипертрофированы, и, в особенности, ложные чувства. На основании отсутствия чувств в "Улиссе" мы можем сделать вывод о сентиментальности эпохи, его породившей. Однако, так ли уж мы сентиментальны сегодня?

Вновь мы приходим к вопросу, на который ответит лишь время. Тем не менее, существует много свидетельств тому, что мы вовлечены в сентиментальную мистификацию невероятных масштабов. Подумайте только о плачевной роли общественных сентиментов во время войны! Вспомните наш

так называемый гуманизм! Только психиатрам в полной мере известно, как легко мы становимся беспомощными, но не вызывающими жалости, жертвами собственных сантиментов. Сентиментальность является надстройкой над грубостью и жестокостью. Бесчувственность – прямая противоположность, и страдает теми же недостатками. Успех "Улисса" доказывает, что даже отсутствие в нем чувств оказывает положительный эффект на читателя, так что мы можем констатировать избыток сентиментальности, наперекор тому эффекту, на который рассчитан роман. Я глубоко убежден, что мы не только увязли в средневековье, но так же и в собственной сентиментальности Следовательно, вполне объяснимо, что пророк в целях обучения наших современников в качестве компенсации не должен использовать и малейших чувств Пророки всегда со всем несогласны и отличаются дурными манерами, но, как говорится, они иногда чешут в затылке Существуют, как известно, большие и малые пророки, а к каким принадлежит Джойс, решать истории. Как всякий истинный пророк, художник является невольным рупором психических тайн своего времени, зачастую таким же бессознательным, как лунатик. Он думает, что он сам говорит но на деле слово берет дух времени, а истинность того, что он произносит, познается по результату

"Улисс" – *человеческий документ* нашего времени, который, что особенно важно, содержит секрет Он освобождает от духовных оков, и его холодность замораживает всякую сентиментальность, и даже обычные чувства, до мозга костей Но этим его полезные свойства не исчерпываются. Утверждение, что дьявол способствовал созданию книги, если вам это интересно, вряд ли можно считать правдоподобной гипотезой В произведениии есть жизнь, а жизнь никогда не может состоять исключительно из зла и деструкции. Безусловно, наиболее очевидным свойством романа является отрицание и разрушение, но за всем этим угадывается нечто конструктивное – тайная цель, имеющая смысл и ценность. Является ли это пестрое одеяло, сшитое из кусочков слов и образов "символическим"? Я не говорю об аллегории (прости Господи!), но о символе кк выражении чего-то, что мы не можем зафиксировать. В этом случае скрытый смысл несомненно должен просвечивать сквозь запутанную фактуру в ее отдельных местах, там и сям должны всплывать вещи,

представляющие другое время и другое место, -возможно, загадочные сны, или сокровенную мудрость древнейших рас. Эту возможность нельзя исключить, но мне лично никак не удается найти ключ. Напротив, книга мне кажется написанной в ясном сознании; это не сон, и не выброс бессознательного. По сравнению с "Заратустрой" или второй частью "Фауста", в ней видна гораздо более мощная целенаправленность. Вот почему, вероятно, в "Улиссе" нет характерных черт символического произведения. Естественно, архетипическая основа ясно ощутима. За Дедалусом и Блумом стоят вечные фигуры духовных и телесных людей; Миссис Блум, вероятно, представляет аниму, потерявшуюся в бессловесности, и собственно Улисс вполне может являться героем. Но книга не сфокусирована на этой основе, она уходит в сторону противоположного, пытаясь изо всех сил достичь абсолютной объективности сознания. Произведение, без сомнения, не является символическим, и не претендует на это. Ели бы оно, тем не менее, изображало символы в некоторых эпизодах, это значило бы, что детище смогло несколько раз обмануть своего создателя. Дело в том, что если нечто "символично", то это значит, что человек обожествляет свою скрытую, недосягаемую природу, и отчаянно пытается поймать в сети слов тайну, которая ускользает от него. Чтобы это ни было – то ли тайна материального мира, то ли духовного – он должен обратить к ней все свои мыслительные способности, и проникнуть сквозь многоцветную завесу, чтобы вынести на дневной свет скрытое в темных глубинах золото.

Но потрясающей особенностью "Улисса" является абсолютное ничто, которое открывается за тысячной завесой; оно не принадлежит ни миру материи, ни духу, и холодно взирает на нас из глубин космоса, подобно Луне,[13] позволяя комедии рождения и разрушения идти своим чередом. Я искренне надеюсь, что "Улисс" не является символическим произведением, потому что если бы он был таковым, это стало бы его провалом. Какой такой бережно хранимый серет может скрываться с невиданным упорством на протяжении семисот тридцати пяти бесконечных страниц? Лучше не тратить время и силы на поиски неизвестного сокровища. Естественно, *не должно* быть ничего символического в этой книге, потому что если бы было, наше сознание оказалось бы втя-

нутым обратно, в мир материи и духа, обожествляя господ Дедалусов и Блумов, обманутое тысячью фасеток жизни. Но как раз против этого и пытается предостеречь "Улисс": он хочеть стать лунным глазом, сознанием, отделенным от объекта, не подвластным ни богам, ни чувствам, не связанным ни любовью, ни ненавистью, ни убеждениями, ни предрассудками. "Улисс" не учит этому, а осуществляет на практике – отделение сознания[14] является целью, которая мерцает сквозь туман этой книги. В этом, конечно, и заключается ее подлинный секрет, тайна нового космического сознания; и она открывается не тому, кто, исполненный внимания, пройдет путем всех семиста тридцати пяти страниц, но тому, кто сможет на протяжении семиста тридцати пяти дней смотреть на мир и на себя самого глазами Улисса. Это пространство времени, в любом случае, должно быть понято символически – "время, времена и еще полвремени" – иначе говоря, неопределенный период; но достаточный для того, чтобы произошла трансформация. Отделение сознания может быть выражено Гомеровским образом Одиссея, плывущего между Сциллой и Харибдой, между смыкающимися скалами мировой материи и духа; или, пользуясь образами Дублинской преисподней, между отцом Джоном Конми и вице-королем Ирландии, "скомканной бумажкой", скользящей вниз по Лиффи (стр.239):

Илия, легкий кораблик, скомканный бумажный листок, плыл радом с бортами больших и малых судов, посреди архипелага пробок, минуя Нью-Воппинг стрит, на восток, мимо парома Бенсона и рядом с трехмачтовой шхуной "Роузвин", шедшей из Бриджуотера с грузом кирпичей.

Может ли это обособление сознания, эта деперсонализация личности в самом деле быть Итакой Одиссеей Джойса?

Казалось бы, в мире, где нет ничего, кроме разве что пустяка, как минимум "Я" – сам Джеймс Джойс – должно остаться на своем месте. Но заметил ли кто-нибудь наличие единого, подлинного эго в книге, кроме сонма несчастливых, невзрачных "Я", которыми она наполнена? Правда, каждый персонаж в "Улиссе" в высшей степени реален, и ни один из них не мог быть ничем иным, кроме того, чем он является и

все они – вещи в себе во всех отношениях. Но все же, никто из них не обладает эго – человеческой, вполне сознателной сердцевиной, островком, окруженным теплой кровью, маленьким, но чрезвычайно важным. Все Дедалусы, Блумы, Харрисы, Линчи, Маллиганы и остальные говорят и ходят как бы в коллективном сне, который начинается нигде и уходит в никуда, и который существует только благодаря тому, что "не-кто" – невидимый Одиссей – видит этот сон. Никто из них не подозревает об этом, и тем не менее они живут лишь потому, что бог заставляет их жить. Такова жизнь – *vita somnium breve** – и поэтому персонажи Джойса так правдивы. Но эго, которое их всех должно объединять, нигде не проявляется. Оно не выдает себя ничем,- ни суждением, ни симпатией, ни единым антропоморфизмом. Эго создателя этих персонажей неуловимо. Оно как бы растворилось в бесчисленных характерах, населяющих "Улисса".[15] И тем не менее, а скорее даже по этой причине, все и вся, даже отсутствующая пунктуация последней главы, представляет самого Джойса. Его обособленное, наблюдающее сознание, бесстрастно окидывающее взглядом лежащую за пределами времени последовательность событий шестнадцатого Июня, 1904г., должно говорить всем этим проявлениям: *Tat tvam asi*, "Так Ты создал" – "Ты" в высшем смысле, не эго, а Самость. Ведь только самость объединяет эго и не-эго, инфернальные области, человеческие внутренности, *imagines et lares*,* и небеса.

Когда бы я ни читал "Улисса", мне на ум всегда приходит китайский рисунок, опубликованный Рихардом Вильгельмом,[16] на котором изображен человек в позе медитации; из его головы растут еще пять человеческих фигур, и еще по пять вырастают в свою очередь из каждой из этих голов.

Эта картинка изображает духовное состояние йога, который уже почти избавился от своего эго и готов перейти в более высокое, более объективное состояние самости. Это состояние "лунного диска, спокойного и одинокого" состояние *сат-чит-ананда*, сочетание бытия и небытия, конечная цель восточного пути освобождения, бесценная жемчужина индийской и китайской мудрости, превозносимой последователями на протяжениии столетий.

* Жизнь – это короткий сон (лат.) *Прим. ред.*

"Скомканный листок бумаги" плывет на Восток. Три раза это "скомканное" замечание появляется в тексте "Улисса", и каждый раз в таинственной связи с Илией. Дважды нам говорят, что "Илия идет" Он в самом деле появляется в бордельной сцене (прямо сопоставляемой Миддлтоном Мерри с Вальпургиевой ночтью в "Фаусте"), где в американизированном варианте поясняет смысл упомянутого замечания (стр.478):*

Ребятки, момент настал. Божье время – ровно 12.25. Скажи мамаше, что будешь там. Сдавай под заказ, и козырный туз твой. Бери до Вечность-Сортировочная прямым экспрессом! Бегом в наши ряды! Только еще словечко. Ты божий, или ты хрен в рогоже? Если второе пришествие состоится на Кони-Айленд, готовы мы или нет? Флорри Христос, Стивен Христос, Зоя Христос, Блум Христос, Китти Христос, Линч Христос, все вы должны почувствовать эту космическую силу. Мы что, сдрейфим перед космосом? Нет. Будь на стороне ангелов. Будь призмой. *У тебя же есть эта штука внутри, высшее я.*[17] Можно потусоваться с Христом, с Гаутамой, с Ингерсоллом. Ну как, чувствуете эти вибрации? Ручаюсь, что чувствуете. Братия, стоит только однажды поймать это, и дело в шляпе, бодрая прогулочка на небо обеспечена. Дошло? Это прожектор жизни, я вам говорю, самая крутая дурь из всех, просто как пирог с кремом. Лучшая и удобнейшая из всех линий. Великолепная, сверхроскошная штука. Приводит вас в форму.

Теперь ясно, что происходит: обособление человеческого сознания и его последовательное приближение к божеству – основа и наибольшее художественное достижение "Улисса" – инфернальным образом искажается в пьяном безумии борделя, как только появляется там в своем традиционном одеянии. Улисс, многое переживший странник, всегда стремился к своему родному острову, назад к своей истинной самости, продираясь через восемнадцать глав приключений, и в конце концов ему удалось освободиться от мира обманов и иллюзий, и теперь он, бесстрастный, может "наблюдать издалека". Так он достиг того же, что и Будда или Иисус, и к чему стремился Фауст – победы над миром дураков, освобождения от противоположностей. И точно так же, как Фауст растворился в Вечной Женственности, так и Молли Блум (которую Стюарт Гилберт сравнивает с цветущей Землей),

* Д. Джойс. Улисс М., Республика, 1993 г., стр. 371.

которая говорит последнее слово в романе, монолог без знаков препинания, своим гармоничным финальным аккордом дает счастливое разрешение дьявольским, вопиющим несоответствиям и противоречиям.

Улисс – бог-создатель у Джойса, подлинный демиург, который освободился от оков физического и ментального мира, и наблюдает его отстраненным сознанием. Он для Джойса то же, что Фауст для Гете, или Заратустра для Ницше. Он – высшая самость, возвратившаяся в свой божественный дом после слепого блуждания самсары. Нигде в книге Улисс не появляется; Улисс – это сама книга, микрокосм Джеймса Джойса, мир самости и одновременно самость мира. Улисс может вернуться домой только после того, как он поворачивается спиной к миру мысли и материи. Это, несомненно, и есть то сообщение, которое несет в себе июньский день 1904 года, любой день любого человека, в течение которого малозначительные персонажи неустанно что-то делают и что-то говорят, без начала и конца, – грустная картина, напоминающая сон, инфернальная, сардоническая, уродливая, дьявольская, но правдивая. Картина, которая может вызывать ночные кошмары или состояние вселенской Пепельной Среды, которое, возможно, испытал Создатель первого августа 1914 года. После оптимизма седьмого дня творения для демиурга трудно было бы идентифицировать себя с творением в 1914 году. "Улисс" был написан между 1914 и 1921 годами – не очень подходящий период для изображения радостной картины мира или любовного к нему обращения (кстати сказать, как и сегодня). Таким образом, не удивительно, что демиург в лице художника рисует негативную картину, причем настолько богохульно негативную, что в Англо-саксонских странах книгу запретили, дабы избежать скандала, который мог возникнуть из-за противоречий с текстом Книги Бытия! Вот каким образом непонятый демиург становится Улиссом в поисках своего дома.

В "Улиссе" так мало чувств, что все эстеты должны быть в восторге. Но давайте предположим, что сознание Улисса – не луна, а эго, обладающее суждением, пониманием и чувствующим сердцем. И тогда долгая дорога в восемнадцать глав будет не только отличаться отстутствием удовольствий, но станет дорогой на Голгофу; и замученный обезумевший странник, в конце концов, на закате упадет в объятия

Великой Матери, которая означает начало и окончание жизни. За цинизмом Улисса кроется великое сострадание; он знает, что боль мира ни красива, ни хороша, и, что еще хуже, безнадежно несется сквозь вечность, повторяясь ежедневно, увлекая за собой в идиотском танце человеческое сознание на часы, месяцы, годы. Улисс предпринял шаг, который ведет к отделению сознания от объекта; он освободил себя от привязанностей, погруженности и раздвоенности, и теперь может направиться к дому. Он дает нам больше, чем субъективное выражение чьего-то мнения, потому что созидательный гений не одно лицо, а множество их, и он в тишине обращается к душам миллионов, чьи значимость и судьбы он воплощает так же, как свои собственные.

Мне кажется, что все негативное в произведении Джойса, все хладнокровное, причудливое и банальное, гротескное и дьявольское, является позитивным свойством, зслуживающим восхищения. Невыразимо богатый язык Джойса, состоящий из мириад фасеток, раскрывается в пассажах, скользящих подобно червю, ужасающе скучных и монотонных, но сами скука и монотонность достигают эпического величия, делающего книгу "Махабхаратой" мировой тщеты и мерзости. "Из трещин, канав, выгребных ям, навозных куч со всех сторон поднимаются гнилые испарения" (стр.412). И в этой открытой клоаке отражаются практически все самые высокие религиозные мысли с самыми богохульственными искажениями, точно как это происходит во сне. ("Другая сторона" Альфреда Кубина является сельским собратом городского "Улисса").

Даже это я охотно принимаю, потому что на это нечем возразить. Напротив, трансформация эсхатологии в скатологию доказывает истинность Тертуллиановской фразы: *anima naturaliter christiana*.* Улисс проявляет себя как сознательный Антихрист и таким образом, демонстрирует приверженность католицизму. Но он не только христианин, но – что еще более привлекательно – и Буддист, и Шиваист, и гностик (стр. 481):**

(*голосом волн*)...Белый йогин богов. Оккультный поймандр Гермеса Трисмегиста. (*Посвистами морского ветра*). Пунарджанам

* Душа по природе своей христианская. (лат.) *Прим. ред.*

** Д.Джойс. Улисс. М. Республика. 1993. стр. 372 с уточнениями.

балдапенджауб! Меня не проведешь. Сказано было некогда. берегись левого, культа Шакти. (*Кличем буревестника*.) Шакти, Шива! Во тьме сокрытый Отец! ...Аим! Баум! Пижаум! Я свет фермы, я чудеснейшее сливочное масло.

Разве это не трогательно и не знаменательно? Даже на навозной куче древнейшие и подлинные духовные ценности не потеряны. В психике нет щелки, через которую божественное откровение могло бы выдышать всю свою жизнь и погибнуть в зловонной грязи. Старый Гермес, отец всех ересей, прав:"Что вверху, то и внизу". Стивен Дедалус, небесный человек с птичьей головой, пытаясь избежать всех загазованных регионов воздуха, падает в земную трясину, и в самой ее глубине вновь обретает ту самую высоту, с которой он упал. "И я должен долететь до самого края земли.." Окончание этого предложения является богохульством, которое служит лучшим доказательством такой мысли в самом "Улиссе"[18] Еще интереснее, что проныра Блум, извращенный сенсуалист и импотент, в грязи испытывает нечто, с чем он никогда еще не сталкивался: свое собственное преображение. Хорошие новости: когда знаки вечности исчезают с лика небес, их находит свинья, роющая землю в поисках трюфелей. Потому что они нестираемой краской нанесены как на высшее, так и на низшее; только в проклятых Богом вялых переходных пространствах их не удается обнаружить.

Улисс абсолютно объективен и абсолютно честен, и поэтому ему можно верить. Его показаниям можно довериться так же, как мощи и тщетности мира и духа. Улисс является единственной реальностью, жизнью, значением; в нем заключена фантасмагория мысли и материи, эго и не-эго. И тут я хотел бы задать вопрос господину Джойсу:"Заметили ли Вы, что являетесь представлением, мыслью, может быть даже комплексом Улисса? Что он стоит над Вами, как стоглазый Аргус, создавший вокруг Вас мир и анти-мир, заполненный объектами, без которых Вы бы вообще не смогли осознать свое эго?" Я не знаю, что бы многоуважаемый автор сказал мне в ответ. Но это также и не меняет дела – ничто не помешает мне пофилософствовать в свое удовольствие. Но подобный вопрос так и тянет задать, когда видишь с какой аккуратностью был извлечен микрокосм Дублина 16 июня 1904г. из хаотического макрокосма мировой истории, как он был препарирован и

выложен на предметном стеклышке во всей красе соблазнительных деталей с педантичной точностью абслютно бесстрастного наблюдателя. Вот улицы, вот дома, прогуливается молодая пара, настоящий мистер Блум идет по своим рекламным делам, настоящий Стивен Дедалус развлекает себя афористической философией. Было бы неудивительно, если бы сам мистер Джойс показался вдруг на каком-нибудь Дублинском перекресте. Почему бы и нет? Он несомненно так же реален, как мистер Блум, и мог быть с тем же успехом изловлен, препарирован и описан (как, например, в "Портрете художника в юности").

Кто же все-таки Улисс? Без сомнения, он символ того, что создает тотальность, единость всех персонажей, появляющихся в "Улиссе" – мистер Блум, Стивен, миссис Блум и остальных, включая мистера Джойса. Попытайтесь представить существо, которое является не просто бесцветным душевным конгломератом, составленным из неопределенного количества несочетающихся и антагонистических индивидуальных душ, но состоит также из домов, уличных процессий, церквей, реки Лиффи, нескольких борделей, и смятой записки, плывущей в сторону моря – и все же обладает восприимчивым и фиксирующим сознанием! Такой монстр настраивает на спекулятивный лад, особенно учитывая невозможность ничего доказать и, вследствие этого, вынужденное довольствование предположениями. Я должен признаться, что подозреваю Улисса в большей сознательности, в том, что он является субъектом для всех объектов на предметном стеклышке, существом, которое ведет себя как мистер Блум, или типография, или скомканная бумажка, но на самом деле является "скрытым во тьме отцом" всех этих экземпляров. "Я – тот, кто жертвует, и я жертва." На языке инфернальных областей: "Я чудеснейшее сливочное масло." Когда он раскрывает объятия миру, все сады зацветают. Но когда он поворачивается к нему спиной, один за одним начинают катиться пустые будни – *labitur et labetur in omne volubilis aevum.**

Демиург вначале создал мир, который в тщеславии посчитал совершенным; но, посмотрев вверх, увидел свет, который он не создавал. Таким образом, он повернулся

* Гораций,"Послания", 1.2.33: "и так [река] струится, и будеть струиться, катя свои воды вечно." *Прим. перев.*

спиной к тому месту, где был его дом. Но когда он так сделал, его мужская творческая сила обернулась женской уступчивостью, и он вынужден был признаться:

Все вещи эфемерны,
Не более, чем отражения;
Недостижимое
Здесь обретает законченность,
Неописуемое
Тут осуществилось,
Вечная Женственность
Все еще нас влечет

С книжной картинки, там, далеко внизу, на Земле, в Ирландии, в Дублине, на Экклз-стрит, 7, со своей кровати, засыпая часа в два ночи, в самом начале семнадцатого июня 1904г., легкомысленная миссис Блум произносит

О море море пурпурное иногда как огонь и роскошные закаты и фиговые деревья в садах Аламеды да и все причудливые улочки и розовые и голубые и желтые аллеи роз и жасмин и герань и кактусы и Гибралтар где я была девушкой и Горным цветком да когда я заколола волосы розой как делают андалузские девушки или алую мне приколоть да и как он целовал меня под Мавританской стеной и я подумала не все ли равно он или другой и тогда я сказала ему глазами чтобы он снова спросил да и тогда он спросил меня не хочу ли я да сказать да мой горный цветок и сначала я обвила его руками да и привлекла к себе так что он почувствовал мои груди и аромат да и сердце у него колотилось безумно и да я сказала да я хочу Да

О "Улисс", ты – подлинно благочестивая книга для опьяненного объектами, одержимого объектами белого человека! Ты – духовное упражнение, дисциплина аскета, агонизирующий ритуал, составление арканов, восемнадцать алхимических реторт, поставленных одна на другую, в которых дистиллируются аминокислоты, отравляющие газы, огонь и лед, и гомункулус нового вселенского сознания!

Ты ничего не говоришь и ничего не выдаешь, о "Улисс", но ты задаешь нам работу! Пенелопе не нужно больше прясть свою бесконечную пряжу; она теперь может отдыхать в садах Земли, потому что муж ее вернулся, все его странствия окончены. Мир рассыпался и вновь создан.

Завершающая фраза: я уже прекрасно справляюсь с чтением "Улисса" – вперед!

ПРИЛОЖЕНИЕ*

Происхождение вышеприведенной статьи интересно, поскольку на этот счет было опубликовано несколько противоречащих объяснений. Сначала приводим версию, которую принято считать подлинной:

(1) На стр. 60-63 Юнг утверждает, что написал статью, потому что издатель "попросил его высказать свое мнение о [Джойсе], или даже скорее об "Улиссе". Это был Дениел Броди, бывший глава Райн-Ферлаг (Цюрих), который опубликовал немецкий перевод "Улисса" в 1927г. (2-е и 3-е издание, 1930г). Доктор Броди подтверждает, что в 1930г. в Мюнхене он посетил лекцию Юнга "о психологии автора." (Это, вероятно, была ранняя версия предыдущей статьи, "Психология и литература") Говоря с Юнгом позднее, доктор Броди подтвердил, что Райн-Ферлаг готовит к публикации литературное ревю, и он был бы рад включить статью Юнга о Джойсе в первом выпуске. Юнг согласился, и примерно через месяц предоставил текст Броди, который прочитав его, понял, что Юнг рассуждает о Джойсе и "Улиссе" в основном с клинической точки зрения, причем, довольно бесцеремонно. Он отправил статью Джойсу, который ответил ему телеграфом: "*Niedrigerhängen*," что значит "повесьте пониже", т.е. фигурально выражаясь, "покажите статью всем, опубликовав ее". (Джойс процитировал Фридриха Великого, который, заметив критикующий его плакат, попросил повесить его пониже, чтобы всем было лучше видно). Друзья Джойса, включая Стюарта Гилберта, посоветовали Броди не публиковать статью, хотя Юнг впервые стал настаивать на публикации. Тем временем, политические страсти в Германии начали накаляться и Райн-Ферлаг решило отказаться от проекта литературного ревю, вследствие чего доктор Броди вернул статью Юнгу. Позднее Юнг отредактировал свое эссе (несколько изменив тон) и опубликовал его в 1932г.

* Из Jung. CW. v15. pp. 132-134.

в *Europäische Revue*. Оригинальная версия так и не стала доступна публике.

Вышеприведенные факты основаны частично на информации, полученной от доктора Броди Издателями избранных сочинений Юнга (CW, vol. 15), и частично на содержании письма профессора Рихарда Элманна, который получил похожее предложение от доктора Броди. Профессор Эллманн подтвердил, что он остановился на этом вопросе в новом издании биографии Джойса.

(2) Профессор Элманн в своем первом издании "Джеймса Джойса" (1959г., стр.641), пишет, что Броди попросил Юнга написать предисловие к третьему изданию (конец 30-х годов) немецкого переводя "Улисса". Патриция Хатчинс в "Мире Джеймса Джойса" (1957г.; стр.182), цитирует интервью с Юнгом: "В тридцатые годы меня попросили написать предисловие к немецкому изданию "Улисса", но у меня вышло не то, что требовалось. Позднее, я опубликовал его в одной из моих книг. Мой интерес был не литературным, а профессиональным... Роман был с моей точки зрения исключительно ценным документом..."

(3) В письме к Харриет Шоу Уивер, 27 сентября 1930г. из Парижа, Джойс писал: "Райн-Ферлаг попросили Юнга сделать предисловие к немецкому изданию книги Гилберта. Он ответил длинном и злобным выпадом... они очень озабочены этим, но я прошу их опубликовать статью..." ("Письма", изд. Стюарта Гилберта, стр.294). Райн-Ферлаг опубликовали немецкий перевод книги "Улисс" Джеймса Джойса: исследование" как "*Das Rätsel Ulysses*", в 1932г. Мистер Гилберт подтвердил в письме к Издателям:"Боюсь, что мои воспоминания о Юнговском эссе довольно смутны, но... я абсолютно уверен, что просил Юнга написать текст для "*Rätsel*", но никак не для немецкого издания "Улисса". Профессор Эллманн прокомментировал это в письме: "Я подозреваю, что на каком-то этапе переговоров с Юнгом идея использования его статьи в качестве предисловия к книге Гилберта вполне могла возникнуть как у Броди, так и у Джойса."

Юнг отправил Джойсу отредактированную копию своего эссе вместе со следующим письмом (см. Эллманн, "Джеймс Джойс", стр.642):

Кюснахт-Цюрих
Зештрассе 228
27 сентября 1932г.

ДжеймсуДжойсу, Эсквайру
Отель Элит
Цюрих

Дорогой Сэр,

Ваш Улисс одарил мир такой волнующей психологической проблемой, что меня неоднократно просили высказаться по этому поводу в качестве некоего авторитета в области вопросов психологии.

Улисс оказался исключительно твердым орешком, заставившим мою мысль не только работать на пределе возможного, но также и отправиться в дальнее странствие (говоря с точки зрения ученого). Ваша книга в целом задала мне такую проблему, что я размышлял над ней около трех лет, пока мне наконец не удалось вникнуть в суть дела. Но я должен признать, что глубоко благодарен Вам, так же как и Вашему колоссальному опусу, потому что я многому научился. Я так никогда и не выясню наверняка получил ли я от книги удовольствие, потому что на нее ушло слишком много нервов и серого вещества. Я также не уверен, что вы получите удовольствие от написанного мной по поводу Улисса, потому что я не смог скрыть от публики, насолько скучно мне было, как я ворчал про себя, проклинал все на свете и восхищался. Сорок страниц безостановочного бега в конце – это бесценный букет первосортных психологических наблюдений. Мне кажется, что только бабушка дьявала может столько знать о женской психологии; я, например, многого не знал.

Я просто пытаюсь отрекомендовать Вам свое маленькое эссе как интересную попытку совершенно постороннего человека, который углубился в лабиринт Вашего Улисса и которому удалось выбраться на свет божий только благодаря чистому везению. Из моей статьи Вы узнаете в деталях, что Улисс может сделать со вполне уравновешенным психологом.

С выражением глубокого уважения, дорогой Сэр, остаюсь
искренне Ваш
К.Г. Юнг.

Принадлежащий Юнгу экземпляр "Улисса" содержит на титульном листе следующую надпись, сделанную рукой Джойса: "Доктору К.Г.Юнгу, в знак благодарности за его советы и помощь. Джеймс Джойс. Рождество 1934, Цюрих." Этот экземпляр, без сомнения, именно тот, с которым работал Юнг, когда писал свое эссе, поскольку цитированные места помечены в книге карандашом

Примечания

1 Цитаты из "Улисса" соответствуют десятому изданию (Париж, 1928г), экземпляром которого владел Юнг и которое он цитирует, хотя он явно был знаком и с первым изданием "Улисса" 1922г В тех случаях, где удалось найти адекватность, цитаты даны, с незначительными уточнениями, из русского издания Д Джойс Улисс М .Республика, 19993г

Авторское примечание Это литературное эссе впервые появилось в *Europaische Revue* Его нельзя назвать строго научным исследованием, что в равной степени относится и к моим заметкам о Пикассо Я включил его в данный том (CW vol 15 – ред) потому что "Улисс" является очень важным "человеческим документом " характерным для нашего времени, и мои заметки о нем демонстрируют то, как идеи, играющие значительную роль в моей работе, приложимы к литературному материалу Мое эссе не преследует не только научной, но и никакой дидактической цели, и может быть интересно читателю просто как субъективное мнение

2 Сам Джойс говорит в "Work in Progress" (журнал "transition") "Из атомов и вероятностей мы можем приходить, протягивать руку и уходить обратно, но нам, без сомнения, суждено вечно оставаться неприкаянными." Как и в "Поминках по Финнегану"(1939), стр 455 Фрагменты были опубликованы в 1924-1938гг под названием "Work in Progress" в ежемесячнике "transition" и других

3 Curtius (J Joyce und sein Ulysse) называет "Улисса" "люциферовой книгой, произведением Антихриста"

4 Curtius (там же, стр 60) "Метафизический нигилизм является субстанцией произведения Джойса"

5 Магические слова, пославшие меня в сон, находятся в конце 134 и начале 135 страницы(Д. Джойс. Уллис. М Республика, 1993 г стр 108) "это музыка, застывшая в мраморе, каменное изваяние, рогатое и устрашающее, божественное в человеческой форме, это вечный символ мудрости и прозрения, который достоин жить, если только достойно жить что-либо исполненное воображением или рукою скульптора во мраморе, духовно преображенном и преобра-

жающем" В этом месте, чувствуя головокружение, я перевернул страницу и мой взгляд упал на следующий пассаж(Там же, стр 116) "муж, искусный в битве каменнорогий, каменнобородый, с каменным сердцем " Это относится к Моисею, который отказывается подчиниться мощи Египта Эти два пассажа содержвли наркотик, который отключил мое сознание, и активизировал до того бессознательный поток мыслей, для которого сознание было только помехой Как я выснил позднее , тогда на меня в первый раз снизошло понимание того, что делает автор, и что стоит за его работой

6 Этот эффект значительно усилен в "Work in Progress" Carola Giedion-Welcher очень точно характеризует его как "вечно повторяющиеся идеи в вечно-изменяющейся форме, спроецированные на сферу абсолютной ирреальности Абсолютное пространство, абсолютное время "("Neue Schweizer Rundschau", Сентябрь 1929г стр.666)

7 В психологии Janet этот феномен известен как *abaissement du nivean mental* "понижение плато интеллекта" У больных это являение возникает непроизвольно, но для Джойса оно – результат тщательной подготовки Все богатство и гротескная глубина сонного мышления всплывают на поверхность, когда *fonction du reel*, т е адаптированное сознание, выключено

8 Мне кажется, Стюарт Гилберт ("Улисс" Джеймса Джойса" 1930г , стр 40) прав в своем предположении, что каждая глава подчинена какой-нибудь физиологической или чувственной доминанте Он перечисляет почки, гениталии, сердце, легкие, пищеварительную систему , мозг кровь, ухо, мускулатуру глаз, нос. матку, нервы, скелет, кожу Каждая из этих доминант действует как лейтмотив Мое замечание по поводу периферического мышления было сделано в 1930г С моей точки зрения, предположение Гилберта хорошо подкрепляется психологическим фактом того, что понижение плато интеллекта у больных образовывает созвездие, которое Вернике называет "органами-заместителями", то есть символическим представлением органов

9 Curtius, стр.30· "Он воспроизводит поток сознания, не утруждаясь профильтровать его ни логически, ни этически "

10 Curtius, стр 8 Автор делает все, чтобы избежать легкости понимания читателем.

11 Curtius, Stuart Gilbert, и другие.

12 Gilbert на стр.2 говорит о "старательном выхолащивании чувства"

13 Gilbert, стр.355:" ..воспринять, так сказать, вид на космос с точки зрения Божественного глаза".

14 Гилберт также отмечает это обособление сознания Он говорит на стр.21 "Отношение автора к своим персонажам в "Улиссе" проясненно-отстраненное (я бы поставил знак вопроса

под "проясненным") Стр.22· "Феномены всех видов, как мыслительные, так и материальные, высокого порядка или мелкие, имеют эквивалентное значение для художника." Стр. 23: "В этой обособленности, абсолютной как абсолютно безразличие Природы по отношению ко всем ее детям, мы можем найти одну из причин отчетливого "реализма" "Улисса".

15 Как сам Джойс говорит в "Портрете худжника в юности" (изд.1930г., стр.245): "Художник, как Господь творения, остается или внутри, или снаружи, или позади, или над своим произведением, невидимый, очищенный от бытия, безразлично полирющий ногти"·

16 Вильгельм и Юнг, "Тайна Золотого Цветка" (изд.1962г.), стр.57 (Рисунок воспроизведен и в "Alchemical Studies", стр.33,CW vol. 13)

17 Выделено мной. *Прим. Юнга.*

18 Этот пассаж трудно интерпретировать, поскольку цитату не удалось обнаружить в тексте "Улисса". Юнг обычто приводит англоязычные цитаты из романа, но здесь он пользуется немецким:"*Und flooh ich ans äusserste Ende der welt, so... der Nach satz ist des Ulysses beweiskraäftige Blasphemie*". Это может относится к началу речи Дедалуса в эпизоде Цирцея (стр.476) в русском издании стр. 369: "То, что идет на край света, чтобы не пересечься само с собой. Бог, Солнце, Шекспир, коммивояжер, достигнув пересечения с собою в самой реальности, обретают самих себя... Подожди секунду. Этот проклятый рев на улице..." "Проклятый рев" относится к граммофонной игре священной кантаты "Град Святой". Профессор Эллманн предполагает здесь отсылку к фразе, сказанной Стивеном г-ну Дизи в эпизоде Нестор (гл.2): "Это и есть Бог... крик на улице." Юнг мог так же иметь в виду библейскую аллюзию; ср. Псалом 139:7-9 "... куда пойду от Духа Твоего и от лица Твоего куда убегу? Взойду ли на небо – Ты там; сойду ли в преисподнюю – и там Ты. Возьму ли крылья зари и переселюсь на край моря..."

ПИКАССО*

Как психиатр я чувствую себя почти виноватым перед читателями за то, что оказался вовлеченным в шумиху вокруг Пикассо. Если бы этого не потребовали от меня достаточно авторитетные люди, я никогда не взялся бы писать на такую тему И не потому, что художник и его довольно странное искусство кажутся для меня слишком мелкой темой – тем более, что я серьезно заинтересовался его литературным собратом, Джеймсом Джойсом.**

Напротив, к этой проблеме я испытываю острый интерес, просто она настолько широка, настолько трудна и важна для меня, что я не надеюсь на возможность ее решения в одной краткой статье. И если я вообще отваживаюсь высказать свое мнение по данному вопросу, то обязательно со сноской на то, что я ничего не буду говорить об "искусстве" Пикассо, а только о его психологии. Таким образом, я оставляю эстетическую часть проблемы искусствоведам, и ограничусь лишь психологией, лежащей в основе художественного творчества.

Почти двадцать лет я занимался вопросами психологии графического представления психических процессов. то есть, фактически, я уже имею достаточную подготовку, чтобы рассматривать картины Пикассо с профессиональной точки зрения. Основываясь на своем опыте, я могу уверить читателя, что психические проблемы Пикассо, в той мере, в какой они проявляются в его работах, в точности аналогичны проблемам моих пациентов. К сожалению, я не могу представить объективное доказательство этого тезиса, поскольку сравни-

* Впервые опубликовано в "*Neue Zürcher Zeitung*" CLIII:2 (13 ноября 1932г), переиздано в "*Wirklichkeit der Seele*" (Цюрих, 1934)

** См статью ""Улисс" монолог"

тельные материалы по этой теме известны лишь узкому кругу специалистов. Мои дальнейшие рассуждения, таким образом, оказываются лишенными поддержки и требуют от читателя доверия и хорошего воображения.

Необъктное искусство берет свое содержание непосредственно из "внутреннего" Это "внутреннее" не соответствует сознанию, поскольку сознание содержит образы объектов в том виде, как мы их обычно видим, и чей облик таким образом необходимо совпадает с ожидаемым. Объект Пикассо, тем не менее, отличается от ожидаемого – причем настолько, что кажется вообще несоответствующим никакому объекту из нашего опыта. Его работы, если рассматривать их хронологически, демонстрируют растущую тенденцию к отклонению от эмпирических объектов и увеличению числа тех элементов, которые не соответствуют никакому внешнему опыту и происходят из "внутреннего", расположенного позади сознания – или, как минимум, позади того сознания, которое, как универсальный орган восприятия, служит надстройкой над пятью чувствами и направлено вовне. Позади сознания лежит не абсолютная пустота, но бессознательная психика, которая воздействует на сознание изнутри и из-за него так же, как внешний мир воздействует на него спереди и снаружи Таким образом, те живописные элементы, которые не находят никакого "внешнего" соответствия, имеют "внутренний" источник.

Вследствие того, что это "внутреннее" невидимо и не может быть представлено, хотя оно и воздействует совершенно отчетливо на сознание, я рекомендую тем моим пациентам, которые особенно страдают от воздействия "внутреннего", попытаться нарисовать его, насколько им позволяют способности. Цель этого выразительного метода заключается в том, что бессознательное содержание становится доступным и более удобным для понимания пациентом. Терапевтический эффект, который оказывает этот метод, предотвращает опасное раздвоение бессознательных и сознательных психических процессов. В отличие от объектных, или сознательных представлений, все графические изображения процессов и воздействий психической основы являются *символическими*. Они указывают, весьма грубо и приблизительно, на то значащее, которое никогда и никому еще не было известно. Соответственно, ничего нельзя с полной

достоверностью определить на отдельно взятом конкретном примере. Возникает лишь ощущение чего-то странного и неудобопонятного. Невозможно с уверенностью сказать, что же это означает или что представляет. Возможность понимания может обеспечить лишь сравнительное изучение большого числа таких рисунков. Вследствие отсутствия художественного воображения, рисунки больных, как правило, более просты и отчетливы и, таким образом, более понятны, чем произведения современных художников.

Среди больных можно выделить две группы: *невротики* и *шизофреники*. Первая группа рисует картины синтетического характера, с глубоким и отчетливым чувственным настроем. Когда же они совершенно абстрактны, и, вследствие этого, лишены чувственного элемента, они, как минимум, явно симметричны или выражают вполне определенное смысл. Вторая группа, напротив, создает произведения, моментально выдающие их отстраненность от чувств. Во всех случаях они не выражают единого и гармоничного чувственного настроя, а скорее представляют диссонанс чувств, или же их полное отсутствие. С чисто формальной точки зрения, одной из основных характеристик является фрагментарность, находящая выражение в так называемых "линейных фракциях" – сериях психических разломов (в геологическом смысле), которые пересекают картину. Произведение оставляет зрителя безучастным, или волнует его парадоксальностью, бесчувственностью и гротескной неуверенностью. К этой группе принадлежит Пикассо.[1]

Несмотря на явное различие между двумя этими группами, их продукция имеет одно общее: символическое содержание. В обоих случаях его значение только предполагается, но невротик ищет смысл и чувства, ему соответствующие, и стремится установить контакт со зрителем. Шизофреник же очень редко проявляет подобные склонности; скорее, он выглядит жертвой этого скрытого смысла. Как если бы он сам был захвачен и поглощен им, и распался на все те элементы, которые невротик, как минимум, пытается склеить вместе. Все что я сказал о Джойсе вполне относится и к шизофреническим формам выражения: ничто не приветствует зрителя, все отвращено от него; даже случайное прикосновение красоты выглядит просто как неоправданная задержка тотального отступления. На поверхность выбрасы-

вается все уродливое, болезненное, гротесковое, неудобопонятное, банальное – не с целью что-либо выразить, а исключительно чтобы скрыть, но таинственность эта, тем не менее, не имеет за собой ничего реального, она как туман, опустившийся на безлюдные болота; игра, не стоящая свеч, спектакль, идущий при совершенно пустом зале

В случае первой группы можно предполагать, что же авторы пытались выразить. В обоих случаях содержание наполнено тайным смыслом. Серии образов обоих типов, будь они нарисованы или написаны как текст, как правило, начинаются с символа Некии – путешествия в Гадес, спуска в бессознательное и отказе от горнего мира. То, что происходит затем, хотя и может выражаться фигурами дневного мира, указывает на скрытый смысл и является по характеру символическим. Так Пикассо начинает со все еще объектной живописи Голубого периода – синева ночи, лунного света и воды, мертвенная синева потустороннего мира Египта. Он умирает, и его душа уносится в запредельное. Дневная жизнь преследует его, и женщина с ребенком предостерегающе становится на пути. Так же, как день для него – женщина, ночь также женщина; с психологической точки зрения, они являются светлой душой и темной душой (анимой). Темная ждет его в синеватых сумерках, измышляя мрачные перспективы. Изменяя цвет, мы опускаемся в преисподнюю. Мир объектов объят агонией, что подтверждают ужасающий портрет сифилитика, туберкулезника, малолетней проститутки. Мотив проститутки возникает у входа в запредельное, где автор, отделившаяся душа, встречает себе подобных. Когда я говорю "автор", я имею в виду ту личность в Пикассо, которая переживает инфернальную судьбу – того человека в нем, который не обращается к дневному миру, но всецело и неотвратимо принадлежит тьме; который следует не общепринятым идеалам добра и красоты, а демонической привлекательности уродства и зла. Это те антихристианские и Люциферовы силы, которые поднимаются в современном человеке и порождают всепроникающую предопределенность, затуманенность яркого дневного мира испарениями Гадеса, заражающими его смертельным гниением, и, в конце концов, подобно землетрясению, разбивающему его на фрагменты, фракции, невосстановимые руины, осколки, лоскутки и неорганизованные

участки. Пикассо и его выставка являются знамением времени, точно так же, как и двадцать восемь тысяч людей которые пришли посмотреть на эти картины *

Когда подобная судьба постигает человека, принадлежащего к группе невротиков, он обычно сталкивается с бессознательным в форме "Рыцаря Тьмы", гротескного Кундри, первобытного уродства или инфернальной красоты. В метаморфозах Фауста, Гретхен, Хелен, Мари, и абстрактная "Вечная Женственность" соответствуют четырем женским персонажам потустороннего мира гностиков – Еве, Елене, Марии и Софии. И так же, как Фауст запутывается в смертельных событиях, и вновь появляется в измененном виде, так и Пикассо изменяет облик и появляется в потустороннем образе трагического Арлекина – мотив, прослеживающийся во множестве работ Следует между делом напомнить, что Арлекин является древним хтоническим богом.2

Погружение в глубокое прошлое со времен Гомера ассоциировалось с Некией. Фауст обращается к сумасшедшему примитивному миру ведьминых шабашей и к химерическим видениям классической античности. Пикассо вызывает к жизни грубые, земные образы, гротескные и примитивные, и воскрешает бездушие древней Помпеи в холодном, мерцающем свете – даже Джулио Романо не удалось бы сделать страшнее! Вряд ли когда-либо у меня был пациент, который бы не возвращался к художественным формам эпохи неолита, или не наслаждался воскрешением Дионисийских оргий. Арлекин, как Фауст, путешествует сквозь все эти формы, хотя иногда ничто не выдает его присутствия, разве только его вино, его лютня, или яркие ромбы его шутовского наряда. И чему же его научило это колоссальное путешествие по тысячелетней истории человечества? Какую квинтэссенцию он смог получить из такой кучи мусора и гнили, из этих недоносков и выкидышей – возможностей формы и цвета? Какой символ мог появиться как окончательный смысл и значение такой дезинтеграции?

При виде поразительной многогранности Пикассо, вряд ли кто-либо осмелиться сделать предположение, поэтому я лучше ограничусь тем, что мне удалось обнаружить в работах моих пациентов. Некия не является бесцельным и чисто

* Имеется в виду выставка 460 работ Пикассо в Цюрихе с 11 сентября по 30 октября 1932 г. *Прим. ред.*

разрушительным падением в хаос, но имеющим смысл *katabasis eis antron*, спуском в пещеру инициации и тайного знания. Путешествие через психическую историю человечества имеет своей целью восстановление цельности человека при помощи пробуждения памяти крови. Спуск к Матерям позволил Фаусту восстановить цельного греховного человека – Париса, соединенного с Еленой – того *homo totus*,* который был забыт современным человеком, увязшем в односторонности. Это именно тот, который во времена подъема заставлял терпетать небеса, и это всегда будет повторяться. Такой человек всегда противопоставлен человеку настоящего, потому что он всегда является тем, кто он есть, а человек настоящего является только тем, что он представляет в данный момент. Что касается моих пациентов, то *katabasis* и *katalysis* соответственно приводят к открытию двуполярности человеческой природы и необходимости наличия пар противоположностей или противоречий. После того, как символика безумия пережита в период дезинтеграции, появляются символы, которые представляют объединение противоположностей: свет/тьма, низ/верх, белое/черное, мужское/женское, и т.д. В последних работах Пикассо мотив объединения противоположнестей отчетливо проявляется в их прямом противопоставлении. Одна картина (хотя и иссеченая линейными фракциями) даже содержит соединение темной и светлой анимы. Прямолинейные, бескомпромиссные, даже грубые цвета позднего периода отражают тенденцию бессознательного к силовому разрешению конфликта (цвет=чувство).

Это состояние в психическом развитии больного не является ни финалом, ни целью. Оно представляет только расширение его мировоззрения, которое теперь способно охватить в целом человеческую мораль, животное и духовное начала, не воспринимая их, тем не менее, в жизненном единстве. *Drame interieur*** Пикассо развилась до этой последней точки, за которой следует развязка. Что касается будущего Пикассо, я бы не стал заниматься предсказаниями, поскольку такое внутреннее путешествие является довольно опасным предприятием, в любой момент способным завести в тупик или привести к катастрофическому взрыву соединив-

* Человек цельный (лат.) *Прим. ред.*

** Душевная драма *Прим.перев.*

шихся противоположностей Арлекин трагически двусмысленная фигура, хотя он – как посвященные могут подтвердить – уже несет на своем одеянии символы следующей стадии развитии Несомненно, он герой, который должен пройти через все опасности Гадеса, но удастся ли ему это? Вот вопрос, на который я не могу ответить Арлекин пугает меня, он слишком похож на того "пестрого человека, похожего на шута", который в "Заратустре" прыгает сзади на ничего не подозревающего акробата, и становится причиной его смерти Заратустра затем говорит слова, истинность которых так страшно доказал Ницше на собственном примере "Твоя душа умрет даже раньше, чем тело больше нечего бояться!" Кто этот шут, стновится ясно, когда он кричит танцующему на проволке акробату, его более слабому *alter ego* "Ты преграждаешь путь лучшему, чем ты!" Он – более мощная личность, которая разбивает свою скорлупу, а этой скорлупой часто является наш мозг

Примечания

1 Под этим я отнюдь не подразумеваю что все, принадлежщие к этим двум группам обязятельно должны страдать неврозом или шизофренией. Подобная классификация просто означает, что в одном случае психическое расстройство может привести к обычным невротическим симптомам, в то время как в другом могут проявиться симптомы шизоидности. В обсуждаемых случаях, характеристика "шизофреник" не диагностирует психическое заболевание шизофрению, но просто отсылает к определенной предрасположенности, или габитусу, на основе которой психические расстройства могут привести к развитию шизофрении. Таким образом, я не рассматриваю ни Пикассо, ни Джойса как психотиков, но причисляю их к большой группе людей, чей габитус заставляет реагировать на серьезные психические нарушения не обычными психоневрозами, а шизоидным синдромом. Поскольку подобная классификация уже привелв к некоторой путанице, я посчитал необходимым добавить это психиатрическое разъяснение.

2 Этой информацией я обязан доктору W. Kaegi.

Эрих
Нойманн

Эрих Нойманн родился в Берлине в 1905г Получил степень доктора философии Берлинского университета в 1927г Также в Берлине получил медицинское образование в 1933г, после чего покинул Германию Он сотрудничал с Юнгом в 1934 и 1936г г

С 1948 по 1960г г он регулярно содействовал зраносовским встречам в Асконе, Швейцария

Регулярно читал лекции в институте К Г Юнга в Цюрихе, в Англии, Франции и Нидерландах Был членом Международной Ассоциации аналитической психологии и президентом Израильской ассоциации аналитической психологии Он умер 05 11 1960г в Тель-Авиве

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И АРХЕТИП МАТЕРИ*

Любому, кто пытается поближе познакомиться с личностью Леонардо да Винчи. будет полезно запомнить слова Якоба Буркхарта " Природа Леонардо настолько колоссальна, что нам дано лишь весьма смутно разглядеть ее самые общие очертания" [1]

И все же этот выдающийся человек, великий художник и. вместе с тем. великий ученый. всегда будет вынуждать нас задуматься над вопросом какая мистическая сила сделала возможным этот феномен?

Ни интерес Леонардо к науке, ни многогранность его личности не были чем-то уникальным в эпоху Возрождения, когда человечество вновь открывало мир; но даже над разносторонним Леоном Баттистой Альберти, Леонардо да Винчи. по выражению Буркхарта, возвышается "как учитель над учеником, как мастер над дилетантом" [2]

Да, помимо работ по искусству Леонардо совершил глубокий прорыв в области понимания природы науки и эксперимента, да. он открыл важные законы механики. гидравлики. геологии и палеонтологии; да, как инженер он предвосхитил изобретение самолета и подводной лодки, да, он не только изучал анатомию и физиологию человеческого тела, но и через сравнительную анатомию человека и животного он, возможно, первым из мыслителей, пришел к пониманию единства органического развития – но на нас наибольшее впечатление производят не эти достижения,

* Впервые опубликована в 1954 г в 3-м томе избранных эссе Э Нойманна – *Kunst und schöpferisches Unbewusstes* by Rascher Verlag, Zurich, 1954 пересмотрен для англ. издания в Bollingen series LXI, by Princeton University Press, Princeton, N.S., 1959.

каждое из которых было превзойдено в течение последующих столетий, а сама непревзойденная индивидуальность Леонардо-человека, достигающая той области человеческого существования, которая находится вне времени и, по человеческим меркам, вечна.

Как западное явление Леонардо волнует нас точно так же, как и Гете, именно потому, что в данном случае мы имеем дело с жаждой индивидуализированной, цельной жизни, что, похоже, соответствует сокровенным чаяниям западного человека.

Первой попыткой понять Леонардо посредством психологического анализа мы обязаны Зигмунду Фрейду, который в своем эссе 1910 года "Леонардо да Вични и его воспоминание о детстве" рассматривает ряд существенных проблем психологии Леонардо. В данной работе применен другой подход, основанный на аналитической психологии Юнга, которая, в отличие от личностной психологии Фрейда, отталкивается от надличностных, архетипических факторов.

В то время, как Фрейд пытается вывести психологию Леонардо из событий, происшедших с ним в детстве, то есть, из сложившегося в результате семейных обстоятельств комплекса матери, мы считаем доминирование в творческом человеке архетипа матери, то есть сверхличностного образа матери, естественным, а не патологическим явлением. В этой связи становится ясно, что Фрейд, конечно же неосознанно, исказил семейные обстоятельства Леонардо таким образом, чтобы они соответствовали его теории, но с другой стороны, именно в этой своей работе он проник в надличностный процесс, лежащий в основе развития Леонардо, расширив "базу этого анализа сравнительным изучением исторического материала".[3] Однако из этого он не сделал никаких выводов. Леонардо родился в 1452 г. и был незаконнорожденным сыном нотариуса Сера Пьеро да Винчи и крестьянской девушки "из хорошей семьи". [4] Личностные представления Фрейда о психологии Леонардо основаны на предположении, что Леонардо провел первые (и, с точки зрения Фрейда, решающие) годы жизни со своей матерью Екатериной,[5] как безотцовщина. Однако факты говорят совсем о другом. "Вскоре после 1452 г. Пьеро вступил в брак, соответствующий его положению в обществе, и вскоре после этого, Екатерина поступила так же".[6] Леонардо рос со своим отцом и мачехой в доме дедушки, в котором вся семья жила

с 1457 г.[7] Поскольку законные дети появились у отца Леонардо только в 1472 г., от его третьей жены, Леонардо воспитывался своей бабушкой и сменявшими друг друга бездетными мачехами как единственный ребенок. Нам ничего не известно о каких-либо контактах Леонардо с его родной матерью. Но, так или иначе, семейные обстоятельства являются достаточно сложными, чтобы стать основой всевозможных противоречащих друг другу психологических построений.

Но хотя все свои психологические умозаключения Фрейд сделал с помощью ложного личностного подхода, это не помешало ему с невероятной проницательностью превратить детские воспоминания Леонардо, то есть, не подлежащее сомнению свидетельство о его психической реальности, в более широкую основу своей работы. Это детское воспоминание, так называемая "фантазия "гриф", было обнаружено среди его заметок, посвященных полету птиц, в частности, грифов. Вот его содержание: "Мне кажется, что самой судьбой мне был предопределен глубокий интерес к грифам; к числу моих самых первых воспоминаний относится случай, когда гриф сел на люльку, в которой я лежал, открыл мой рот своим хвостом и много раз ударил меня хвостом по губам".[8]

Просто поразительно, что человек такого критического ума, как Леонардо, записал это воспоминание, как нечто совершенно очевидное; он не сделал оговорки, которую не колеблясь делает Фрейд, говоря о "фантазии "гриф". Сам факт того, что Леонардо, несмотря на неуверенное "mi parea" (мне кажется), говорит об этом событии, как о действительно случившимся с ним в детстве, указывает на психическую реальность его ощущения. Ребенок живет в предличностном мире (и чем меньше ребенок, тем острее его ощущения), то есть в мире, обусловленном архетипами, мире, в котором, в отличие от развитого сознания, внешняя физическая реальность и внутренняя психическая реальность все еще представляют собой единое целое. Следовательно, все, что происходит в неразвитой личности ребенка, имеет сверхчувственный мифический характер и судьбоносное значение, словно вмешательство божества.[9] В этом смысле "наивная", некритичная запись Леонардо указывает на то, что его воспоминание относится к важнейшему событию, лейтмотиву его существования и что, если мы сможем понять ее, мы доберемся до скрытого, но решающего аспекта его жизни.

Но прежде чем мы перейдем к толкованию этой фантазии и ее значению для Леонардо с точки зрения Фрейда и нашей точки зрения, мы должны сказать несколько слов о так называемой "ошибке" Фрейда. Недавно было доказано,[10] что упоминаемая Леонардо птица, *nibio* или *nibbio* , это не гриф, а коршун. Возникает вопрос: до какой степени этот факт подрывает обоснованность работы Фрейда и данной работы, отчасти основанной на исследовании Фрейда?

"Ошибка" Фрейда привела его к грифу как символу материнства в Древнем Египте, а символическое уравнение *гриф = мать* стало основой для его толкования детской фантазии Леонардо, для его поспешной теории об отношении Леонардо к родной матери и зацикленности Леонардо на этом образе, с помощью которой Фрейд объяснял развитие личности Леонардо. "Фантазия и миф" – писал Стрэчи (Strachey), талантливый редактор работ Фрейда – "похоже, не имеют прямой связи друг с другом".[11] Тем не менее, он предостерегает читателя от вероятного желания "отмахнуться от этого исследования, как от не имеющего никакой ценности".[12]

Ниже мы увидим, что "ошибка" Фрейда не причиняет такого серьезного вреда его исследованию, не говоря уже о нашей работе, как это могло показаться на первый взгляд. Наоборот, наша критика работы Фрейда и наша попытка заменить надличностным толкованием фантазии Леонардо о своих отношениях с родной матерью, сделанные Фрейдом личностные выводы, на самом деле подтверждаются фактом обнаружения этой ошибки. Даже если птица из воспоминания является не грифом, то есть птицей, символизирующей материнство в различных мифах, а какой-то другой птицей, то остается неизменным основной элемент сна, а именно, движение хвоста птицы между губами младенца.

Птицы, в принципе являются символами духа и души. Птица-символ может быть как мужского, так и женского рода; когда она появляется, мы ничего не знаем о ее половой принадлежности, за исключением тех случаев, когда птица обладает определенным символическим полом, например, орел – мужским или гриф – женским.

Но истинной основой толкования детской фантазии Леонардо являются действия птицы. Если младенец лежит в люльке, то хвост птицы, прежде всего, символизирует

материнскую грудь; но в то же самое время Фрейд правильно истолковал его как мужской половой орган. Из этого проявившегося в фантазии ребенка базового комплекса он попытался вывести как личностный материнский комплекс Леонардо – безотцовщины, так и склонность к пассивному гомосексуализму в его интимной жизни. Оба вывода являются неверными и требуют поправки, поскольку "фантазия "гриф" является надличностным, архетипическим комплексом и никак не может быть личностным комплексом, возникшим из семейных обстоятельств Леонардо.

В случае с ребенком, сосущим материнскую грудь, мать всегда представляет собой "уроборическое", то есть, женско-мужское, величие матери по отношению к ребенку, которого она вынашивает, вскармливает и защищает. В этом смысле, ее дающие жизнь груди (как это можно увидеть, например, в скульптуре примитивных народов) зачастую становились фаллическими символами, по отношению к которым ребенок является объектом оплодотворения. Это естественная человеческая ситуация, в которой нет ничего извращенного или анормального; в этой ситуации, ребенок, вне зависимости от того, к какому полу он на самом деле относится, является "женщиной" и объектом оплодотворения, а мать является оплодотворяющим "мужчиной". То, что это ощущение имело для Леонардо сверхличностный характер, доказывает тот факт, что в его воспоминании личностная мать была заменена многозначительным символом-птицей.

Мы назвали это единство "уроборическим", поскольку уроборос – змей, пожирающий собственный хвост – представляет собой символ "Великий Круг", который является, одновременно, и оплодотворяющим, и оплодотворяемым, и мужским, и женским [13] Этот уроборос, изображение которого в Египте толковалось, как вселенная,[14] опоясывает небо, землю, воду и звезды, то есть все элементы, как старости, так и обновления; у алхимиков он по-прежнему представляется символом первичного единства противоположностей. Вот почему уроборос является таким прекрасным символом раннего психического состояния, в котором сознание еще не отделено от бессознательного, со всеми вытекающими из этой ситуации решающими психическими последствиями для отношений эго и бессознательного, человека и мира.

Таким образом, даже если птица из детской фантазии Леонардо и не является грифом, она остается символом уроборической Великой Матери, с которой у нас должен ассоциироваться не только женский символизм вскармливающих грудей, но и мужской символизм оплодотворяющего фаллоса. Этот образ уроборической матери не есть результат ошибочного представления маленького мальчика о гениталиях своей матери, а является символом Архетипического Женского Начала, как творящего источника жизни, которое живет в подсознании каждого человеческого существа, вне зависимости от его пола.

Здесь мы должны поподробнее рассмотреть материнский архетип коршуна-грифа. Как доказал Юнг, архетипы такого рода могут возникать в снах и фантазиях современного человека спонтанно, то есть, вне зависимости от каких бы то ни было исторических или археологических познаний.[15] У первобытных людей, которые еще не понимали связи между сексом и рождением детей, женское начало (как это все еще можно увидеть в тотемизме, с его нисхождением от животного – к растению, от растения – к элементу) оплодотворялось надличностным мужским принципом, который являлся как дух или божество, как предок или ветер, но никогда, как конкретный личностный мужчина. В этом смысле, женщина была "автономной", то есть девственницей, не зависящей ни от какого земного мужчины. Она являлась мистическим творцом жизни, отцом и матерью в одном лице.

Выдающимися представительницами этого архетипа Великой Матери были Великие Богини Египта, их главный символ – гриф, за которого Фрейд "ошибочно" принял "более незначительную" птицу из фантазии Леонардо. По всей видимости, этот "промах" такого дотошного человека, как Фрейд, объясняется его повышенным вниманием к фантазии Леонардо, которая, несмотря на его личностную точку зрения и толкование, похоже, пробудила архетипический образ Великой Матери.[16] В доказательство этого предположения можно заметить, что в своем исследовании, которое Фрейд, поначалу, по какой-то странной прихоти, опубликовал анонимно, он обратился к мифологическому, архетипическому материалу в совершенно не свойственной ему манере. Он указал, что древнеегипетская богиня грифов Мут,*

* В египетской мифологии богиня неба. *Прим. ред.*

идентичная богине Нехбет,* зачастую изображалась в виде фаллоса.[17] Андрогенная Великая Богиня-Мать, то есть, богиня, снабженная фаллосом и, иногда, бородой, является повсеместно встречающимся архетипом, символизирующим единство творческого начала в творце женского рода, – "партеногенетическую" изначальную матриархальную Богиню-Мать. Эта изначальная матриархальная психология, о важности которой мы все время говорили,[18] в Древнем Египте выражалась в убеждении, что грифы, которые все считались особями женского пола, оплодотворяются ветром.

Увенчанная белой короной богиня грифов Нехбет – главная богиня Верхнего Египта – является представительницей древней матриархальной формации. Она была матерью царя и даже в более поздние времена покровительственно парила над его головой, в то время, как царственный капюшон грифа указывал на ее древнее высокое положение. В Египте слово "мать" обозначалось иероглифом, изображавшим грифа, который был символом богини Мут, изначальной "Великой Матери". Как пожиратель трупов, гриф был Ужасной Матерью, забирающей мертвых обратно внутрь себя; как "распростершая крылья" эта птица была покровительственным символом неба, Богиней воспроизводства и урожая, которая создает свет, солнце, луну и звезды из своей материнской ночной тьмы. По этой причине древние греки называли богиню грифов Эйлетейей, то есть уравнивали ее с Богиней-Матерью, помогающей при родах, которая была Богиней-Матерью догреческого Крита, многогрудой Артемидой Малой Азии, а также Герой и Деметрой элинизийских мистерий. Богиня и представлявшая ее царица правили жизнью, плодородием, небом и землей. Египетский царь, ее сын, характерно говорил о самом себе: "Меня родила на горе Сехсе моя двойная мать, гриф с длинными волосами и большими грудями; да прижмет она мой рот к своей груди и да вовек не отнимет меня от нее".[19]

"Никогда не отнимет": взрослый царь изображался сидящим на коленях Богини-Матери – Мут, Хатор или Изиды – и сосущим ее грудь. И этот символизм имеет решающее значение в контексте нашего исследования.

Гриф-богиня дождя типа египетской Нут, из плодоносящих грудей которой течет оплодотворяющая влага, дает

* В египетской мифологии богиня царской власти. *Прим. ред.*

напиться земле-мужчине, как Изида дает напиться царю Гору. Как Великая Богиня она – мужчина-женщина, одновременно и оплодотворяющая, и оплодотворяемая.

По этой причине богине грифов Нехбет поклонялись как "форме первичной бездны, которая породила свет"[20] и называли ее "отцом отцов, матерью матерей, которая существовала с самого начала и является создательницей мира"

На фоне этих архетипических связей, птица из фантазии Леонардо, если рассматривать ее в творческо-уроборическом единстве груди-матери и фаллоса-отца, в символическом смысле является "грифом", даже если Леонардо назвал ее *nibio* . Ибо мы сможем понять эту птицу и ее действия только тогда, когда проникнем в символический, архетипический смысл этой фантазии. "Воспоминание" Леонардо можно называть вслед за Фрейдом "фантазией", или, вслед за другими, "сном", но все равно речь будет идти о символическом действии в психической области, а не о физическом действии представителя фауны в географически определенной местности.

По этой причине, мы с полным основанием будем пользоваться термином "гриф", который Фрейд выбрал "по ошибке", поскольку благодаря этой самой "промашке" его острая интуиция проникла в самую суть вопроса, хотя он не до конца понял и истолковал его. Ибо ни одна зоологически определяемая птица, никакой "коршун" и никакой "гриф", не являются уроборическими и не ведут себя так, как вела себя птица Леонардо. Но такое поведение вполне естественно для "грифа" как символа уроборической Матери, которая жила в душе как египтян, так и в душе Леонардо, а также и Фрейда.[21]

Символизм данной птицы и ее мужских фаллических компонентов подчеркивает духовный аспект этого архетипа в противовес его земному аспекту Мы знаем, что в Египте символом вскармливающей Великой Матери была также и кормящая небесная корова. Но в парадоксальном символизме "грифа с большими грудями" акцент делается на небесную природу этой птицы, укрывающей землю своими крыльями Однако птица, небо и ветер являются архетипическими символами духа и, в то же время, характерны для архетипа отца. Верх и низ, небо и земля содержатся в отцовско-материнском единстве уробороса и уроборической Матери. Духовный характер этой Матери выражается данной

птицей, точно так же, как ее земной характер символически выражается змеей.

Если мы знаем, что птица из детской фантазии Леонардо относится не к отцу, а к уроборической Великой Матери, то это только потому, что она явилась человеку на самой ранней стадии его жизни, когда он младенцем лежал в своей люльке, ибо это есть стадия Матери с ее питающими или фаллическими грудями. У ребенка более старшего возраста такое видение птицы, вроде похищения Ганимеда орлом – Зевсом, имело бы совсем другое значение.

Разумеется, "коршун" требует внесения новых поправок в исследование Фрейда, но цель этих поправок заключается в том, чтобы еще сильнее подчеркнуть невозможность личностного толкования, то есть толкования на основе истории семьи Леонардо и его отношений с реальной матерью. Мы видим, что надличностное, архетипическое толкование Леонардо и творческого процесса вообще не только необходимо, но и должно быть еще более глубоким. Обнаружение ошибки Фрейда (и, отчасти, нашей) требует еще большего смещения акцента на уроборический характер "грифа-матери" Леонардо.

В данной работе мы не можем в полном объеме говорить о том, что значит для человечества Архетипический Женский Принцип,[22] но, по крайней мере, мы должны дать о нем определенное представление. Он представляется и всевоспроизводящим аспектом природы, и находящимся в бессознательном творящим источником, из которого в ходе истории человечества родилось сознание, и из которого, во все времена и во всех людях, поднимается все новое психическое содержание, которое расширяет, активизирует и обогащает жизнь индивидуума и общества. В этом смысле обращенная к Богине-Матери молитва "Да прижмет она мой рот к свой груди, и да вовек не отнимет меня от нее" актуальна для всей людей, но особенно касается людей творческих.

Тем не менее, остается вопрос: когда архетипический образ является доминирующим, то в каких случаях мы имеем дело с комплексом матери, то есть, с патологической, "инфантильной" зацикленностью на ее образе, которая делает невозможной здоровую жизнь, в особенности для мужчины, а в каких – с нормальной подлинной архетипической ситуацией? В данном очерке, посвященном исключи-

тельно Леонардо, у нас есть возможность только предложить определенные темы для дальнейшего подробного обсуждения.

С развитием сознания женско-мужской уроборос разделяется на Первых Родителей. В матриархальный период истории человечества и в период развития ребенка, когда доминирует бессознательное, Первые Родители проявляются как уробороророческая Дева-Мать в союзе с невидимым Духом-Отцом, который является уроборосом-отцом, безымянным надличностным духовным существом.[23] В ходе нормального развития происходит "вторичная персонализация", то есть, процесс демифизации, в ходе которого архетипически мифологические образы проецируются на личности из состава семьи или из ближайшего окружения и воспринимаются через них. Этот процесс ведет к формированию нормальной личности и "нормального" отношения к окружающему миру. Архетипы постепенно преобразуются в "культурный канон", установленный данной конкретной общиной и таким образом индивидуум адаптируется к нормальной жизни. Архетипическое напряжение между Духом-Отцом и Девой-Матерью в ходе этого развития сводится к напряжению между сознанием, которое в условиях патриархального мира становится наследием Духа-Отца и бессознательным, которое становится живым представителем Великой Матери. Нормальное развитие западного человека, которое по этой причине мы называем патриархальным, ведет к доминированию сознания или архетипа отца, и к жесточайшему подавлению бессознательного и связанного с ним архетипа матери. Но в случае с человеком творческим (так же, как и в случае с невротиком), такое изменение архитепического напряжения между Первыми Родителями невозможно или выражается в очень слабой форме.

Архетип доминирует в творческом человеке в силу его творческой натуры; у больного человека происходит нарушение нормального развития сознания, вызванное отчасти семейными комплексами и отчасти подлинными детскими переживаниями, либо другими факторами, вызывающими заболевание на более поздних стадиях развития.

Последствия превалирования архетипа в творческом человеке, который по самой своей природе зависит от собственного отношения к творческому бессознательному,

отчасти проявляются в его непохожести на так называемых "нормальных" людей; в данном исследовании нам нет нужды обсуждать эти особенности его личности, несколько сходные с состоянием невротика. В жизни творческого человека ударение всегда стоит на надличностных факторах; то есть, архетипический фактор настолько доминирует в его ощущениях, что в крайних проявлениях этой особенности творческий человек становится почти неспособным к личной жизни. А если он и сохраняет способность к человеческим отношениям, то только ценой глубокого конфликта, поскольку подгоняет архетипические проекции под человеческую ограниченность своего партнера. Именно поэтому многие художники, даже из числа наиболее одаренных, поддерживают такие интенсивные духовные отношения с "далекими любимыми", активно ведут переписку, общаются с неизвестными, мертвыми и т.д.

При нормальном развитии, "женский компонент" в мужчине в значительной степени подавляется и относится к комплексу женского начала в бессознательном,[24] который, при проецировании на женщину, делает возможным контакт с ней. Но в случае с человеком творческим, этот процесс остается незавершенным. По самой своей природе он остается в значительной степени бисексуальным и сохранившийся женский компонент проявляется в нем повышенной "восприимчивостью", чувствительностью и большим присутствием в его жизни "матриархального сознания",[25] выраженного в процессе формирования его внутреннего мира, который и обуславливает его творческий потенциал.

У человека творческого и женское начало развивается не так, как у нормальных людей. Как я уже писал, именно патриархальное, мужское развитие сознания обуславливает возникновение комплекса женского начала и его отделение от архетипа матери.[26] У человека творческого такое разделение не может быть доведено до конца; у творческого человека отсутствует требуемая однобокость, которая характеризует отождествление эго с исключительно мужским сознанием, ибо он остается женоподобным ребенком в большей степени, чем нормальные люди. Превалирование архетипического мира Великой Матери, его зависимость от ее "больших грудей" настолько велики, что он совершенно не способен на "убийство матери", необходимое для освобож-

дения от женского начала. По этой причине, творческие люди (за исключением только самых выдающихся), как правило, в большей степени творцы, чем мужчины. Насколько творческий человек способен ассимилировать и сформировать содержимое бессознательного, недостающее той общине, в которой он проживает, ровно настолько он не способен развиться как индивидуум относительно общины.[27] В то время, как нормальный человек расплачивается за адаптацию к жизни в условиях западной цивилизации утратой творческих способностей, творческий человек, который адаптирован к требованиям мира бессознательного, расплачивается за свои творческие способности одиночеством, которое является выражением его относительной неспособности адаптироваться к жизни в обществе. Разумеется, это положение верно лишь для крайних случаев, между которыми имеется бесконечное количество переходных форм и оттенков.

В любом случае, творческий человек в значительной степени закреплен в матриархальной стадии души и, подобно египетскому царю, он ощущает себя архетипическим сыном-героем Девы-Матери, которая "никогда не отнимет его от груди". Стало быть, Леонардо как "дитя грифа" является типичным сыном-героем и соответствует архетипическому канону рождения героя, о котором я уже немало писал.

"Тот факт, что у героя два отца и две матери, является центральным элементом канона мифа о герое. Рядом с его реальным отцом имеется "высший", так сказать, архетипический отец, и точно так же, архетипическая мать появляется рядом с его реальной матерью...

"Как указал и убедительно доказал А.Джеремис (Jeremias),[28] суть мифологического канона героя-спасителя состоит в том, что у героя нет либо отца, либо матери, что один из его родителей обычно отличается божественным происхождением, и что, зачастую, его мать сама является Богиней-Матерью или женщиной, вступившей в брак с богом".[29]

Птица-мать Леонардо сама является Богиней-Матерью; она – "суженая бога", "оплодотворенная ветром", одним из архетипических символов Духа-Отца, но, в то же самое время, она – фаллическая, уроборическая Мать, которая сама себя оплодотворяет и сама же рожает. В этом смысле у Леонардо, как и у всех героев, было "две" матери и он

ощущал себя сыном не какого-то конкретного отца, а отца "неизвестного", иными словами, "отца не знал".[30]

Отношение к Великой Матери определяет детство и юность героя; этот период он проживает, как ее сын-любовник, пользуясь всей полнотой ее любви и рискуя попасть в полную зависимость от нее. С психологической точки зрения, это значит, что развитие и расширение его эго-сознания и его личности в значительной степени направляется процессом, в котором бессознательное играет более важную роль, чем эго.

В ходе патриархального развития сознания связь с Великой Матерью разрывается, и после схватки с драконом герой вновь рождается и устанавливает отношения с Духом-Отцом; он выполняет свою мифологическую задачу второго рождения

Схватка с драконом и "убийство родителей" означают преодоление "матери", как символа бессознательного, которое привязывает сына к коллективному миру внутренних импульсов; они означают также и преодоление "отца", символа коллективных ценностей и традиций его времени. Только после этой победы, герой попадает в свой собственный новый мир, мир его индивидуальной миссии, в котором фигуры его уроборических родителей, архетипы отца и матери, приобретают новый аспект. Они являются уже не враждебными, сдерживающими силами, а друзьями, благословляющими жизнь и труды победоносного сына-героя.

Великий Индивидуум, творческий человек, должен пройти по этому архетипически определенному пути таким образом, какой соответствует его индивидуальности, его времени и его миссии. Но хотя к данному типу карьеры относятся такие термины, как "герой" и "схватка с драконом", другая форма развития Великого Индивидуума может пойти по другому пути.

Карьера одной группы Великих Индивидуумов складывается драматически и они следуют по пути героя; нам достаточно вспомнить Микеланджело или Бетховена. Но карьера других Великих Индивидуумов развивается медленно, имея форму постепенного внутреннего роста. Хотя в карьере такого рода тоже хватает своих драм и кризисов, как например, в жизни Гете, все равно, она производит впечатление медлительного, почти незаметного пассивного развития, в отличие

от осознанных поступков героя.[31] Первый тип развития является патриархальным, противоположным великой Матери, и герои, заново рождающиеся в ходе схватки с драконом, превращаются в сыновей Духа-Отца. Второй тип героического развития явно более матриархальный, то есть, более близок архетипу матери.

В обоих случаях мифологический комплекс рождения героя и детского, юношеского отношения к Великой Богине-Матери является началом развития. Но если патриархальные герои покидают Великую Мать и в пику ей должны доказать, что являются сыновьями Духа-Отца, то жизнь матриархальных героев постоянно подчинена Матери и они никогда полностью не покидают убежища крыльев ее духа.

Хотя превалирование надличностного архетипического мира может быть обнаружено у всех Великих Индивидуумов, развитие их жизни зависит от того, какой архетип будет доминировать после разделения Первых Родителей – архетип Девы-Матери или архетип Духа-Отца.[32]

Одностороннее развитие, в котором полностью доминирует либо один, либо другой архетип, представляет собой чрезвычайную психическую опасность.[33] Но в случае с Великими Индивидуумами мы всегда обнаруживаем, что хотя их судьбу определяет только один из Первых Родителей, либо Великая Мать, либо Великий Отец, другой все равно оказывает серьезное влияние на ход их развития.

Патриархальный герой, герой, вторично рождающийся как сын Духа-Отца, в конце концов, возвращается к отношениям с архетипом Великой Матери. Его карьера начинается с победы над ней, но, рано или поздно, (как это было в случае с Гераклом и Герой) первоначальный конфликт разрешается примирением с ней. Точно так же Великий Индивидуум, жизнь которого определяется доминированием Архетипического Женского Начала, в ходе своего развития должен наладить отношения с Духом-Отцом. Истинно творческое бытие полностью реализуется только в напряжении между архетипическими мирами Великой Матери и Великого Отца. Но индивидуальный образ жизни, работы и развития будет определяться тем, по какому пути – патриархальному или матриархальному, солнечному или лунному – пойдет сын-герой; а также тем, в каком состоянии находятся патриархальные и матриархальные аспекты его сознания –

в относительном равновесии или в состоянии напряженности.

У многих людей определяющие комплексы архетипического мира часто проявляются в снах, фантазиях или воспоминаниях о раннем детстве. Именно потому, что ребенок, с его неразвитым сознанием, продолжает жить в мифическом мире первичных образов и подобно первобытному человеку обладает "мифологической апперцепцией" мира, впечатления этого периода, в ходе которых без малейшего искажения могут быть выражены или, скорее, "воображены" самые глубокие пласты, похоже, предвосхищают всю жизнь.

Подобное "воображение" принимает форму детских воспоминаний или фантазий.[34] В этом смысле детское воспоминание Леонардо звучит доминирующей нотой его жизни; оно является многозначительным символом того факта, что в его жизни будет доминировать богиня грифов, Великая Мать.

Трудно судить до какой степени реальная семейная ситуация Леонардо способствовала проекции ситуации его архетипического героя. Мы можем с уверенностью сказать, что он и отец были далеки друг от друга. Нотариус был чрезвычайно общительным и светским человеком; помимо незаконной связи с матерью Леонардо, он заключил не менее четырех законных браков. Но к третьему и четвертому бракам (когда он женился в третий раз ему было уже сорок пять лет) у него было девять сыновей и две дочери. Если мы сравним эту биографию с жизнью Леонардо (который, за исключением, пожалуй, лет его юности, не имел никаких известных окружающим связей с женщинами),[35] и если мы примем во внимание, что отец относился к Леонардо, несмотря на всю славу последнего, как к "незаконнорожденному", и даже не упомянул его в своем завещании, то мы можем смело предположить, что между отцом и сыном имел место глубокий антагонизм. Помимо его отчуждения от реального отца, человека, который был настолько демонстративно практичен, что лишил наследства своего "незаконнорожденного" сына, мы должны принять во внимание проблемы отношений маленького Леонардо с женщинами – его бабушкой, двумя мачехами и родной матерью, которую он мог не знать, но мог и знать.

Даже у обычного ребенка такая ненормальная семейная ситуация, как правило, приводит к определенным отклонениям: в результате компенсирующего возбуждения бессознательного, архетипы родителей не "ликвидируются", как это бывает при нормальном развитии, и великие надличностные родители в определенном смысле компенсируют отсутствие родителей личностных или же недостаточное внимание со стороны последних.[36]

Если мы примем во внимание предрасположенность Леонардо к творчеству, с ее "естественным" превалированием архетипов, то его детская фантазия станет восприниматься нами как символ его отстраненности от окружающих его нормальных людей и символ его связи с надличностными силами со всем их судьбоносным значением. И фантазия "гриф" Леонардо является важным свидетельством именно потому, что связанные с мифическими героями доисторических времен архетипические комплексы и символы должны были появиться у человека Западного Возрождения.

Уже в юном возрасте (насколько мы можем судить по имеющимся у нас сведениям) Леонардо отличался нежеланием полностью сосредоточиться на какой-то одной из тех областей, в которых он прославился в ходе своей жизни. Даже в те времена, когда разносторонность была почти правилом, многогранность его личности была чем-то из ряда вон выходящим. Мало того, что он был гениальным художником, дарование которого проявилось настолько явно еще в те годы, когда он мальчиком учился у Вероккио, говорят, что его учитель в отчаянии оставил живопись,[37] так молодой Леонардо еще поражал всех окружающих просто изобилием других своих талантов.

До самой своей старости Леонардо оставался необычайно красивым мужчиной, в котором очарование и элегантность сочетались с невероятной физической силой; он был способен разогнуть подкову. Это было игривое дитя муз, славившееся своими способностями к пению, стихосложению, игре на музыкальных инструментах и музыкальным импровизациям. Благодаря своим выдающимся математическим и техническим способностям он прославился, как создатель гидравлических и военных машин, строитель крепостей и изобретатель; и эти свои способности он реализовал в характерной для него непринужденной манере.[38]

Например, к миланскому двору его пригласили не потому, что он был известным художником, а потому, что он изобрел странный музыкальный инструмент, по форме напоминавший голову лошади. Уже будучи пожилым человеком он продолжал сооружать странные игрушки и украшал дворцовые праздники многих князей всевозможными техническими играми и изобретениями, которые кажутся нам поразительно недостойными его технического гения. С самого начала его больше занимала изобретательность и плодовитость его природы, чем формирование реальности, которую за всю свою жизнь он так и не научился воспринимать серьезно. Он жил в конкретное время и в конкретном мире – рисовал, лепил, экспериментировал, изобретал, совершал открытия, проявляя ко всему вышеперечисленному глубочайший интерес – и всегда был неприсоединившимся, независимым, посторонним, никогда не посвящал себя полностью никому и ничему, кроме своей природы, диктату которой он подчинялся словно загипнотизированный, но с обостренной внимательностью ученого-исследователя.

Он пишет: "Изобретать – это дело мастера, претворять в жизнь – дело слуги".[39] Есть соблазн посчитать эту фразу девизом его жизни и деятельности во многих направлениях. Но это было бы несправедливо. Может быть, в юности его нежелание поставить себя в определенные рамки и порождало в нем высокомерие, которое только планирует, но не снисходит до претворения планов в жизнь. На самом же деле он был усерднейшим работником, с той лишь разницей, что по причинам, исследование которых является одной из наших важнейших задач, он никогда не стремился свершить "opus",* как это сделал Микеланджело, который в своей фанатичной однобокости презирал его за это.

Склонность к различным видам искусства не проистекала из его безразличия к конечному результату и не была порождена одной только широтой его внутреннего образа. Она была выражением того факта, что произведение искусства и само искусство были для него не самоцелью (хотя, возможно, он сам этого и не осознавал), а всего лишь орудием и выражением его внутренней ситуации. Своей работой в искусстве, как и своей увлеченностью проблемой полета, которой он отдал столько энергии и страсти, Леонардо дока-

* Деятельность, труд, произведение (лат.) *Прим. ред.*

зал, что является "птенцом грифа". В душе он презирал реальность и связанные с ней потребности; он презирал деньги и славу, "opus", стремление к созданию своей школы, ибо в своем бессознательном поклонении Духу-Матери он был очень далек от всего материального и очевидного. В этом же кроется и причина его отвращения к инстинктивным потребностям и его отрицание секса. "Горностай умрет раньше, чем исчезнет оставленная им грязь" – гласит один из его афоризмов.[40] И другой афоризм: "Распутный человек подобен животному".[41] А из банальной притчи о бабочке, пострадавшей из-за своей влюбленности в сверкающую красоту огня, он делает вывод в истинно средневековом стиле: "Это относится к тем, кто, завидев перед собой плотские и мирские удовольствия, летят к ним, словно бабочки, даже не подумав о своей природе, которую они, к своему стыду, узнают тогда, когда будет уже поздно".[42] В переводе этих афоризмов сохранен стиль Леонардо, которому было свойственно выражаться косноязычно.

Нет сомнения в том, что в сексуальном плане у Леонардо имелся очень сильный тормоз, своего рода боязнь секса, но этот отказ от секса развился в отстраненность от всей материальной стороны реальности и жизни. Как мы знаем, уроборическая Великая Мать обладает также и фаллическими, воспроизводящими, мужскими, отцовскими чертами, по отношению к которым (например, фаллическим грудям) любой ребенок является "женщиной". В том же самом смысле, творческий человек является "женщиной" в его пассивной открытости потоку творящей энергии. Соответственно, мы можем определить это состояние личности и сознания, как "матриархальное". В данном эссе нам нет нужды задумываться над тем, чем именно вызвано доминирование пассивно-женских или активно-мужских черт в творческой жизни личности – органическими факторами или событиями его жизни. Вполне возможно, что такие комплексы воздействуют на взаимоотношения активности и пассивности, мужского и женского элементов не только в психической жизни индивидуума, но и в его отношении к собственному и противоположному полу. В любом случае, отношение личности к сексу окончательно определяется не одним каким-то фактором, а многими, не одним каким-то эволюционным комплексом, типа ориентации на "Великую Мать", а большим количеством

таких комплексов и фаз. Так что связь с Великой Матерью характерна для многих творческих людей, которые не проявляют никакой склонности к гомосексуализму.

Еще одним типичным комплексом символической гомосексуальной ориентации является комплекс юных влюбленных, которые не подчиняются мужскому аспекту Великой Матери, а как раз сопротивляются ему. Мы часто можем заметить подобное сопротивление в "юных сыновьях" Великой Матери, которые в своем гиперчувствительном "девичестве" отрицают жизнь; считая жизнь "бессмысленной", они, на самом деле, по большей части, просто к ней не готовы. Никак не доказанный гомосексуализм (в любом случае, гомоэротизм) Леонардо – из этого ряда. Как и у многих других юных возлюбленных Великой Матери, у Леонардо компенсирующее сопротивление ее аспекту, как Матери-Земли, как материи, породило склонность к общению только с мужчинами и неприятие женской красоты, которая опутывает мужчину страстями и приковывает его к скучной реальности материи. Если правы те, кто говорят, что Леонардо при отборе учеников больше смотрел на их красоту, чем на талант, то это вполне соответствует его природе, в которой Эрос играл такую существенную роль, и его зачарованностью бессмысленной красотой живых существ, которая имела для него гораздо большее значение, чем какие-либо "opus" или школа. Истинные мотивы и цели главных деяний его жизни всегда кроются в чем-то, "стоящем над реальностью".

Нет никаких сомнений в том, что, изучая полет птиц и механику их крыльев, беспрерывно пытаясь построить летательный аппарат, Леонардо вполне конкретно стремился научить человечество летать. "Большая птица отправится в своей первый полет, поднявшись со спины гигантского лебедя" – писал он. "Она вызовет восхищение во всей вселенной; все летописцы будут петь ей хвалу, покрыв бессмертной славой место ее рождения".[43] Это известное изречение, как правило, понимается совершенно конкретно в том смысле, что Леонардо представлял, как его "птица" поднимается в воздух с холма Сисеро (Лебедь), что во Флоренции. Возможно, что такое толкование является верным. Но, в то же самое время, запись Леонардо представляет собой уникальное доказательство того, что столь характерные для Запада "техно-

логические изобретения" родились во внутренней реальности бессознательного. До самого конца своих дней Леонардо оставался мечтателем, игривым ребенком; все, что он делал, являлось символическим выражением внутренней реальности. В результате, все, что он сделал, было либо не таким, каким задумывалось, либо не таким, каким ему представлялось. Его истовый интерес к науке, точность в работе, технические способности и блестящий ум ни в коей мере не меняют того факта, что (как он и сам подсознательно чувствовал) все его труды привели совсем не к тем результатам, на которые он рассчитывал. Только так мы можем объяснить его стремление к постоянному развитию, его неутомимость и ненасытность в работе. А его стремление к полету тоже было чем-то большим, чем желанием овладеть новым искусством, желанием построить какой-то аппарат.

Как может человек доказать, что является сыном матери-птицы, сыном Великой Богини; что значит оторваться от земли и "полететь"? Эти символически реальные вопросы живут в его научной работе.

Но бегство Леонардо с земли, если этими словами мы хотим выразить его отрицание материи, Матери-Земли, как низшего аспекта Великой Матери, не могло не вызвать, в такой широкой и так ориентированной на цельность натуре, как у него, внутреннего диалектического движения в другую сторону Там, где основа жизни более узка, там этот комплекс бегства с земли порождает нежных лириков, психически и интеллектуально сверхчувствительных художников, в которых доминирует эстетика; но в случае Леонардо с его бьющей через край жизненной силой просто должно было быть существенное, хотя и неосознанное, движение в противоположную сторону, компенсирующее его однобокость. Он снова доказал, что является подлинным сыном Великой Матери, которая, будучи Великим Кругом, сочетает в себе, как небесные, так и земные аспекты.

Хотя в Средние Века (особенно в период готики) доминировал архетип Небесного Отца, начавшееся с Возрождения развитие было основано на оживлении земного женского архетипа. В течение последних столетий оно привело к революции "снизу" и проникло во все слои существования западного человека. Теперь в центре нашего мироощущения стоят не небесный мир и природа ангелов, а человечество в

целом и человек, как индивидуум, который уже считает себя не Люцифером, изгнанным из небесного рая, а подлинным сыном земли. Этот приход к корням дал человеку возможность открыть свое тело и естественные науки, а также душу и бессознательное; и все это строилось на "материалистической" основе человеческого существования, которое, проявившись в астрономии и геологии, физике и химии, биологии, социологии и психологии, наряду с природой и землей, стало основой нашего мироощущения.[44]

Этот, произошедший в Средние Века, поворот начинается с величественной фигуры Леонардо, который предвосхитил все направления этого развития, объединил их в себе и спроецировал в будущее. Но он не остановился на этом; развивая свою личность, он пошел в интеграции этих столь важных для будущего направлений гораздо дальше людей последующих и нашего веков.

Поколения, пришедшие за ним, развили все составные части его видения мира; они превзошли его во всех областях, но они утратили то, что в личности Леонардо было решающим и наиболее величественным, а именно, единство. Ибо главным в Леонардо является не то, что его разум охватывал столь широкий спектр интересов, и не его энциклопедические познания, а то, что все это многообразие он интегрировал в символическое человеческое существование. Для него ничто не было значительным "само по себе" ничто не было самоцелью – ни озарение, ни практическое применение, ни открытие, ни изобретение, ни, даже единство "opus" Для него, наверное, единственного из художников Запада, искусство не было всем и не являлось цельным Кроме того, среди ученых и изобретателей он один считал науку тайной своей личной жизни, которую он укрыл в своих объемистых тетрадях, словно для него было не важно, поймет или нет мир эти книги, которые так никогда и не стали книгами.

Вряд ли он знал, но вся его жизнь направлялась стремлением к интеграции собственной личности, которая по божественному подобию соединяла в себе высокое и низкое, земное и небесное. Принцип этого единства, который аналитическая психология несколько столетий спустя определила, как принцип индивидуации,[45] проявляется, как мандала, как Великий Круг, который, подобно Великой Богине, включает в себя небо и землю

Точно так же, как его "оторванность от грешной земли", средневековая особенность его бытия и времени, преобразовалась в нечто совершенно новое, а именно, в научную проблему полета, так и противоположное движение его природы преобразовалось в нечто революционное и глядящее в будущее. Мы видим, как в жизни Леонардо это движение в противоположную сторону, снова и снова, одновременно происходит на различных планах его бытия и деятельности и тоже является показателем того, насколько полно он был поглощен процессами, происходившими внутри него и требовавшими приложения всех его разнообразных способностей.[46]

Художественным выражением этой ситуации является картина, в своем роде уникальная – "Мадонна в гроте" – самое глубокое описание которой дал, пожалуй, Мережковский: "Царица Небесная является людям впервые в сокровенном сумраке, в подземной пещере, может быть, убежище древнего Пана и нимф, у самого сердца природы, как тайна всех тайн – Матерь Богочеловека в недрах Матери Земли".[47]

Эта мадонна уникальна. Ни в одном другом произведении искусства с такой красноречивостью не было сказано, что свет рождается из тьмы, и что Дух-Мать младенца-спасителя един с оберегающей бесконечностью земной природы. Треугольник, основание которого покоится на земле, определяющий структуру картины,[48] является старым женским символом,[49] пифагорейским знаком мудрости и пространства.[50]

Другое проявление в Леонардо земного архетипа происходит в его научной работе, которая в ее полном объеме является свидетельством того, что пробуждение, Ренессанс, на самом деле, был возрождением не античности, а земли. Три области его научной работы находятся под знаком земли, Земли-Матери: человеческое тело, земля как одушевленный организм и природа как божественное существо, включающее в себя тело и землю.

Нет никакого сомнения в том, что Леонардо заинтересовался анатомией, как художник и скульптор, но насколько же далеко он ушел от исходной точки, какие обширные области природы он открыл после того, как препарировал тридцать трупов! Рисунки и описания, представляющие собой запланированное им и по большей части осуществленное ана-

томическое исследование отличаются таким качеством, что еще в 1905 г. анатомы считали некоторые из них непревзойденными.[51] Он совершил большое количество анатомических открытий. Один из авторов зашел настолько далеко, что заявил будто "фундаментальная работа Весалия о структуре человеческого тела является ничем иным, как большим плагиатом, кражей труда всей жизни Леонардо".[52] Суть не в том, что он основал современную топографическую анатомию, и не в том, что он первым занялся сравнительной анатомией, чтобы установить сходство между человеческими органами и органами животных". Суть его дальновидности и цельности его взглядов заключается в том, что он, пожалуй, первым увидел анатомию в ее функциональных взаимосвязях, открыв, таким образом, физиологию человеческого тела. Он открыл великое единство циркуляции веществ в человеке и, как метко заметил Шпенглер, когда он "изучал анатомию, он, на самом деле, изучал тайны физиологии";он "изучал жизнь в теле".[53]

И несмотря на многочисленные ошибки в деталях, какие открытия он совершил в каждой области! За сто лет до Кеплера он написал: "Солнце не движется",[54] поколебав, таким образом, устои средневековой космологии. Характеризуя эту антитезу, Мари Герцфельд цитирует восхитительные слова Габриэля Сиайллеса (Seailles): "Звезды неподкупны, божественны, не связаны с нашим подлунным миром, законом которого являются рождение, перемена и смерть. Земля ничего не говорит нам о небесах, которые принадлежат к другому порядку... Леонардо смело сокрушает эту иерархию; он поднимает землю до небес". И Леонардо пишет: "В своем трактате ты должен доказать, что земля – это звезда, очень похожая на луну, и она есть слава нашей вселенной".[55]

Но вот что странно и символично – несмотря на то, что Леонардо сделал огромное количество фундаментальных открытий касательно земли, он, похоже, продолжал цепляться за ее мифологический образ. Он признавал водный цикл и стратификацию земли, вызванную отложением осадков; он опроверг легенду о Потопе и пришел к правильному выводу, что залежи ископаемых в горах являются свидетельством существования океанов, когда-то покрывавших эти горы. Но страсть, с которой он занимался своими исследо-

ваниями и его восхищение их предметом привели к тому, что он стал одушевлять землю. Нижеследующая цитата поможет понять, насколько живо он представлял себе полное сходство земли и человеческого тела:

"Поднимающаяся* в горы вода является кровью, дающей горам жизнь. Если одна из таких вен разрывается внутри или на поверхности земли, то природа, которая всегда помогает своим организмам, стремится в обязательном порядке восстановить количество потерянной влаги и не жалеет никаких сил и средств. Нечто подобное происходит в том месте человеческого тела, которое получило сильный удар. В данном случае помощь природы выражается в том, что кровь собирается под кожей, образуя опухоль, чтобы открыть пораженное место Точно так же, когда нить жизни разрывается в ее самой высшей точке (на горе), то природа посылает свою жидкость с самого низшего уровня на самый высокий, к месту разрыва, и несмотря на то, что вода все время вытекает из горы, гора не лишается живительной влаги до самого конца своей жизни" [56]

Действие того же самого закона компенсирования он обнаруживает и в ботанике, ибо Мать-Природа никогда не оставляет свои создания в "нужде"· "Когда с дерева сдирают часть коры, то природа, чтобы спасти его, подает на обнаженный участок ствола гораздо большее количество питательной влаги, чем в любую другую часть дерева; в результате чего, именно по причине вышеупомянутого несчастья кора на этом участке становится толще, чем в других местах" [57]

Этот материнский характер земли для него настолько очевиден, что он воспринимает землю в образе живого тела:[58] "Мы можем сказать, что в земле есть дух роста; что ее плотью является почва; ее костями – напластовавшиеся друг на друга слои скал, образующие горы, ее мускулами – туф; ее кровеносной системой – ручьи и реки. Океан – это озеро крови, расположенное вблизи сердца. "[59]

Природа – это и есть Великая Богиня; она дарует матери-земле и человеческой матери душу, которая "питает и одушевляет дитя"

"Природа помещает душу в вышеупомянутое тело формирующую душу, а именно, душу матери, которая пона-

* Так у Леонардо *Прим ред*

чалу создает в своей матке форму человека и в подходящее время пробуждает душу, которая будет обитать в этой форме, которая до того спала под надежной защитой души матери, которую она питает и оживляет своими духовными органами через пуповину, и будет продолжать это делать до тех пор, пока ее пупок связан с плодом, пока ребенок соединен с матерью".[60]

О Леонардо было сказано: "Он постоянно учится у природы; он предан ей, как сын матери".[61] И этот "поэтический образ" верен в гораздо более глубоком смысле, чем это кажется на первый взгляд.

В нашу задачу не входит обсуждение значения Леонардо, как ученого, которое, прежде всего, состоит в открытии им научного эксперимента. "Ощущение не может быть ошибочным" – написал он; "ошибочным может быть ваше суждение, когда вы ожидаете от ощущения того, что оно дать не в силах".[62]

Нас интересует, какое именно место занимал в жизни и деятельности Леонардо архетип Великой Матери – богини единства неба и земли. Для него она была не только мифологическим образом; в своей научной работе он поднял ее на уровень научного взгляда на мир.

Вот как он говорит о "вечно творящей богине"· "Природа полна бесконечных дел, которые совершенно недоступны ощущениям"[63]

Или: "Человеческий гений может делать самые разные изобретения, может с помощью самых разных инструментов достигать одной и той же цели; но он никогда не создаст инструмента более красивого, более практичного, более эффективного, чем тот, что был создан природой, поскольку в любом ее изобретении есть все и нет ничего лишнего"[64]

Но он не поддался романтическому восприятию природы Он признавал, что рядом с Доброй Матерью существует и Грозная Мать, что ясно следует из нижеприведенного суждения, проницательность которого так характерна для Леонардо: "По отношению к некоторым животным, природа – это нежнейшая мать, но по отношению к многим другим животным, он – жестокая мачеха"[65]

Его суждения уже не отмечены духом христианства и средневековья. Он видит, что "наша жизнь создана из смерти других",[66] но это не наполняет его чувством вины; это не

является для него доказательством падения человека, на котором лежит клеймо его первородного греха. Наша земля – это тоже звезда, а человек, по крайней мере потенциально – это божественный творец, хотя и относящийся к животному миру.

На самом деле человек ничем не отличается от животных, за исключением несущественных различий; и именно в этом он показывает себя, как божественную вещь; ибо там, где природа останавливается в создании своих творений, там человек, основываясь на естественных вещах, и с помощью природы, начинает создавать бесконечное количество творений; и творцами не обязательно являются те, кто ведет себя правильно, как это делают животные, ибо не в характере этих людей подражать животным".[67]

И: "Художник соревнуется с природой".[68]

Но воспевая это соревнование и "богоподобность", Леонардо не подражает Люциферу; он – смиренный слуга природы и земли. В противоположность поклонявшимся Небесному Духу схоластикам, в поисках разгадки всех тайн жизни глядевшим "в небо", живший в Леонардо современный человек склонился к земле.

"Все наши знания" – писал он – "рождаются в нашем восприятии".[69] В данном случае, "восприятие" можно перевести, как "реальное ощущение", ибо "Там, где больше всего чувств, там больше всего муки",[70] то есть, боли и страдания.[71]

Но несмотря на все осознание своей божественной творческой силы, Леонардо, сын матери-природы, остается смиренным "слугой" земли. "Я никогда не устаю служить".[72] "Препятствия меня не останавливают". "Решимость сокрушает любое препятствие".[73]

"Нет такой работы, которая бы меня утомила", – пишет он и продолжает – "Руки, в которые дукаты и драгоценные камни сыплются, словно снег; никогда не устают служить, но служат они из корысти, а не из искренних побуждений". И он делает гордый вывод: "Поэтому совершенно естественно, что природа сделала меня бедным".[74]

Это желание служить черпает свою неодолимую силу из обостренного внимания высшего существа. Именно обостренность сознания проявляется, как активность и движение,

как психическое ядро человека и творчества: "Лучше смерть, чем усталость!".

"О ты, спящий, скажи мне, что есть сон?" – пишет Леонардо. "Сон напоминает смерть; о, почему бы тебе не работать так, чтобы даже после смерти сохранить некое подобие совершенной жизни, вместо того, чтобы при жизни погружаться в сон, напоминая бесполезного мертвеца".[75]

Задуманная им работа – это не завершенная работа ученого или художника, пусть даже эта работа и имеет огромное значение; его намерения проявляются в символе "обостренности сознания", "неутомимости".

"Интеллектуальная страсть движет нашими чувствами", – пишет он.[76] Это чрезвычайно характерное изречение свидетельствует, что Леонардо ставил перед собой задачу не только подавить и сдержать мир желаний, и не только сублимировать все виды энергии на высший план, но также и перегруппировать их таким образом, чтобы доминирующей стала подлинная энергия, которую Леонардо определил, как "страсть духа". Ибо дух является истинной "движущей силой" человеческой души.

Мифический сын-герой – это сын не только Девы-Матери, но и Духа-Отца, оплодотворившего ее. Эта "мифологическая ситуация", которая у Леонардо (как и во всех творческих людях) принимает форму поиска "истинного отца", Духа-Отца, как правило, ведет к двум взаимодополняющим событиям: "убийству коллективного отца", то есть, к отказу от ценностей того времени, в котором живет герой; и к открытию неизвестного Бога.

У Леонардо убийство отца выразилось в его радикальной антиавторитарной, антисхоластической и антирелигиозной позиции, которая была настолько непоколебимой, что люди того времени считали его человеком "подозрительным" и даже ошибочно полагали, что он придерживается антихристианских взглядов. "Любой, кто в споре ссылается на авторитеты, пользуется не интеллектом, а памятью", – писал он.[77] Полностью понять значение этих слов можно только в том случае, если принять во внимание, что в его время наука и медицина покоились на авторитете античных ученых, а фундаментом всей религии Средневековья был "авторитет" Библии и ее толкований. Можно не сомневаться в том, что, протестуя против этого, Леонардо следовал внутреннему

зову, который частенько звучал в нем в те времена. Но опасная близость этих мыслей к ереси была одной из причин, по которой он записал их зеркальным письмом и никому эти записи не показывал. Когда читаешь Шпенглера, становится ясно, какой опасности подвергался Леонардо: "Когда, в самом пике Возрождения, Леонардо да Винчи работал над своей "Анной Зельбдритт", в Риме, на великолепной латыни, уже писался "Молот Ведьм".[78]

Часть его еретических мыслей скрыта в составленных им загадках. Вот одна из них: "По всей Европе все великие народы плачут о смерти одного человека, умершего на Востоке".[79] Отгадка: "Плач на Великую пятницу". Или (это было еще до Реформации) его загадка о поклонении образам святых: "Люди говорят с людьми, которые их не слышат; глаза которых открыты, но не видят; люди обращаются к ним и не получают ответа; они просят милосердия у того, у кого есть уши, но он не слышит; они предлагают свет слепцу" [80]

Эти слова можно считать иконоборческими, тем более, что они звучат из уст художника, рисовавшего мадонн и святых. Они не менее революционны, чем загадка о "церквях и монастырях": "Много есть таких, которые отказались от трудов и от скучной и бедной жизни, и богато живут в роскошных домах, утверждая, что таким образом они стали угоднее Богу" [81]

Антиавторитарная позиция героя, миссия которого состоит в первооткрывательстве, обусловлена архетипически и не является (как это пытается доказать Фрейд) следствием детства Леонардо, история которого с самого начала представлялась неправильно. Фрейд пишет: "У большинства человеческих существ (как в первобытные времена, так и сейчас) потребность в разного рода авторитетах настолько сильна, что в случае критики какого-либо авторитета, их мир начинает рушиться. Только Леонардо мог обойтись без авторитетов; но он не был бы на это способен, если бы в первые годы своей жизни не научился обходиться без отца".[82]

Как это часто бывает у Фрейда, суждение, неверное на персоналистическом плане, является верным на плане архетипическом. Герой не знает своего Духа-Отца, своей внутренней "духовной" реальности, "ветра", оплодотворяющего богиню. Он "все" воспринимает через мать, которая, будучи "Великой Матерью", содержит в себе также мужские

и духовные аспекты Этот комплекс присутствует и у нормально развивающихся детей, по крайней мере, в западном мире Ребенок постепенно освобождается от изначального отношения к уроборической Великой Матери, единый мир которой поначалу разделяется на противоположные миры, в которых доминируют, соответственно, архетипы отца и матери, а потом превращается в партриархальный мир, в котором доминирует архетип отца. Но у "героя" этот комплекс принимает другую форму Отчуждение от своего реального отца и мира, который он представляет, приводит героя к "поискам" своего "истинного отца", духовного авторитета, от которого он, в сущности, и произошел

Но если герои, "сыновья Отца" обретают ощущение единства в схватке с драконом ("Я и Отец – едины") то "сыновья Матери", даже если они и обнаруживают связь с Духом-Отцом, всегда держат сторону Матери, в образе которой им является высшее божество В этом случае отцовско-мужской принцип довольно часто накладывается на материнский принцип или подчиняется ему, что, как правило происходит в матриархальный период

Так, в религиозных ощущениях Леонардо, отцовский дух-божество, как только что открытый неизвестный Бог все равно подчинялся Матери-Богине, хотя Леонардо этого и не осознавал. Как творец, как великолепный строитель, изобретатель и конструктор, Леонардо молился творящему Богу, и из его бурных эмоций, порожденных знанием природы и ее законов, время от времени, возникало религиозное чувство

"Как восхитительна твоя справедливость, о, Перводвижущий!" – воскликнул он. "Ты сделал так, что любая энергия обрела качества или была допущена к процессам, необходимым для достижения ею своей цели" [83] На этой формулировке еще лежит печать господствовавшей в его время философии Платона. Но по мере того, как его формулировки становились все более тесно связанными с его собственными исследованиями, его образы становились все более насыщенными и более конкретными "Тот, кто не знает математики, пусть не читает основы моей работы" [84] Это изречение можно считать предвосхищением развития естественных наук, но это далеко на самое замечательное предвидение Леонардо

"Природой повелевает необходимость. Необходимость – это тема и изобретатель природы, ее вечная узда и вечный закон" [85]

"Природа этот закон не нарушает" [86]

Связь между Духом-Отцом, как законом, как основной идеей или причиной, и Великой Богиней-Природой, есть архетипическое основание всех пантеистических концепций. Мифологический ветер оплодотворяет богиню грифов и порождает в ней движение; он есть духовный закон ее жизнеспособности. В соответствующий период озарения Леонардо заявляет: "Природу сдерживает логическая необходимость влитого в нее закона". [87] В образе "вливания" можно разглядеть мифологический образ духовного семени.

Здесь мы находим странное сходство между Леонардо и Спинозой, во всем остальном людей совершенно разных. Я говорю не только о предвиденном Леонардо "математическом методе", и не только о формуле *deus sive natura*,* которая для Спинозы тоже не была материалистической концепцией, а, по большей части, о принципе "любви, рождающейся из знания", который для обоих этих людей был высшей формой самоосуществления человека. Леонардо сказал: "Ибо живопись есть способ научиться познавать создателя всех прекрасных вещей, и она есть способ любить этого великого изобретателя. Ибо истинная любовь рождается из полного знания о вещи, которую любишь; и если ты не знаешь ее, то ты не можешь любить ее сильно или вообще не можешь ее любить".[88]

И, словно эхо вопросов Спинозы, почти 150 лет спустя: "Этот вид знания...порождается... непосредственным проникновением самого объекта в понимание. И если этот объект прекрасен и праведен, то душа обязательно соединяется с ним... Отсюда определенно следует, что это как раз тот вид знания, который порождает любовь".[89]

Это "гностическое" представление о любви, рождающейся из знания[90] при содействии Духа-Отца контрастирует с бессознательным ощущением своей связи с Великой Матерью, проявившемся в его полных гордой благодарности словах: "Поэтому совершенно естественно, что природа сделала меня бедным"

* Бог или природа – формула, выражающая отождествление природы с божеством. *Прим. ред.*

Его связь с природой – непосредственна и первична, а его любовь к знанию – вторична, точно так же, как для ребенка непосредственна и первична мать и вторичен отец.

Только когда мы поймем эти внутренние ощущения и развитие Леонардо, мы сможем понять, в каком он жил одиночестве. Положение сына-героя, который ощущает себя сыном Духа-Отца, неизвестного его современникам – это всегда гностическое "существование в чуждом мире". Но в Леонардо этот однобокий гностический комплекс компенсируется и усложняется приземленностью "сына Матери" и большой жизнеутверждающей силой. Этот основной конфликт объясняет двойственность и противоречивость его бытия. Он, незаконнорожденный, вращался среди знати своего времени: князей, королей и пап и держал себя с ними с одиноким аристократизмом гения, который вызывал почтительное уважение, но никем не был ни понят, ни любим.

Леонардо видел в человеке великое и совершенное произведение природы; на полях нескольких анатомических рисунков и заметок он написал: "И ты, человек, взирающий на чудесные произведения природы. если ты считаешь их уничтожение преступлением, то задумайся, насколько же преступнее отнимать жизнь у человека; и если эта внешняя форма кажется тебе прекрасно сконструированной, то запомни, что она – это ничто в сравнении с живущей в ней душой; воистину, что бы это не было, это есть божественная вещь. Дай ей возможность жить, трудиться, получать удовольствие и не дай своему гневу и злобе уничтожить такую жизнь -- ибо, воистину, тот, кто не ценит ее, ее не заслуживает".[91]

Но это же самое уважение к человеку наполняет его презрением к толпе, которая не способна на творчество и, стало быть, не создана по образу бога: "Мне кажется, что в отличие от людей, обладающих идеями и острым умом, грубые люди с дурными привычками и слабым разумом заслуживают не этого прекрасного и многофункционального инструмента, а простого мешка для приема и перерабатывания пищи. Ибо, воистину, мне кажется, что они не могут считаться никем иным, кроме как едоками, потому что мне кажется, что они не имеют ничего общего с человеческой расой, за исключением

голоса и формы. А во всем остальном они стоят даже ниже животных".[92]

Тот самый Леонардо, выступавший против лишения кого-либо жизни, тот самый вегетарианец,[93] тот человек, о котором говорили, что даже в дни бедности он покупал на рынке птиц, чтобы выпустить их на волю – тот самый Леонардо препарировал живых лягушек, изобретал и строил самые ужасные военные машины и даже гордился этим. Он был доверенным советником Чезаре Борджиа; он изучал физиогномику и делал наброски людей, которых вели на казнь. Никто не мог сравниться с этим уникальным певцом красоты души в умении разглядеть зло и свирепость на человеческом лице; он первый увидел человека, как обезьяну, как пародию на самого себя.

Леонардо страдал от этого противоречия между небом и землей, в своем царстве, находившемся между добром и злом, он пребывал в таком одиночестве, какого не знал ни один творческий человек вплоть до Ницше Ибо он не был связан даже с самыми великими из своих современников. Ему были чужды как полная зацикленность Микеланжело на своем "opus", так и безмятежное блаженство Рафаэля Среди самых известных людей своего времени, "ненадежный", создававший проблемы, не доведший до конца ни одного дела, Леонардо был посторонним и даже изгоем И при всей своей многогранности и отчаянной неспособности полностью посвятить себя какому-то одному делу Леонардо всегда оставался спокоен и невозмутим Он был кем угодно но только не "проблемной натурой" в обычном смысле этого слова, не говоря уже о том, чтобы быть больным человеком, "неспособным" сделать порученное ему дело

Задача, которую он перед собой поставил – соединить в искусстве закон и необходимость духа, который он стремился постичь в пропорциях тела, с творческой непосредственностью красоты природы – была настолько необъятна и парадоксальна, что результат просто должен был быть экспериментальным и неполным. Таким же парадоксальным было его стремление создать высшее единство из бесконечного пространства и открытой, нестесненной человеческой формы, из глубины фона и полноты переднего плана, из противостояния света и тени во всех их состояниях и оттенках "Леонардо начинает изнутри, с духовного пространства

внутри нас, а не с заранее обозначенной линии, и когда он заканчивает...субстанция цвета ложится легко, как дыхание, на истинную структуру картины".[94]

И здесь целью Леонардо является синтез духа и природы, бесконечного и конечного, невидимой реальности души, ставшей доступной взгляду, и осязаемой реальности тела, свободно перемещающегося в пространстве. Леонардо был заворожен парадоксальностью этих проблем и занимался ими со всей присущей ему страстью; и, в то же самое время, он держался от них отстраненно, словно смотрел на себя самого со стороны. Это особенно ясно видно из его странной манеры делать записи; он никогда не пишет "я должен", "я обязан", а всегда "ты должен", "ты обязан", словно записывает посторонний голос, обращающийся к нему. Поистине уникально это стремление держать дистанцию, и безустанные и страстные попытки достичь точки, находящейся точно посередине между двумя противоположностями, которые Леонардо мучительно прочувствовал в полном объеме.

Он был открыт всему; он был сыном и Матери, и Отца. Он страдал от того, что внутри него вертикаль – Дух, человек средневековья и небесный Отец – пересекалась горизонталью – приземленным современным человеком и Великой Матерью. Именно на этом пересечении неба и земли, которое является Крестом современного человека,[95] Леонардо и нашел новое место человека между двумя силами.

Мне кажется, что его "Тайная Вечеря" является выражением этой борьбы и единства противоположностей. В изображенном на этой картине Христе синтез Бога и человека, верха и низа, постигнут и сформулирован совершенно по-новому. Этот окруженный учениками Сын Человеческий – архетипичен, но, тем не менее, является реальным и земным, то есть воплощенным образом первичного человека. Он есть образ того, чем человек является "по-настоящему и по сути своей": Христос Леонардо – не страдалец и не Христос из Евангелия от Иоанна. Он более человечен, ибо он по самой сути своей человек; он окружен учениками, представляющими различные виды темперамента, из которых состоит человеческая натура, в драматичном и, в то же самое время, гармоничном единстве. Он не просто "человек с Востока" и не просто одинокий человек; он не просто воплощенный молодой Бог; он есть преображение всего челове-

ческого, одиночество мудреца. И в его распростертых руках живет смиренное молчание того, кто подчиняется судьбе, которая является его собственным "я".

Мы знаем, как долго и упорно (несмотря на непостоянство интересов, упорство было его характерной чертой) Леонардо трудился над этой картиной. Он оставил лицо Христа незаконченным, но это как раз является доказательством того, что он остался верен его внутреннему образу и не интересовался идеалом завершенности, который столько значит для человечества, а в его время имел особое значение. Впервые явившийся Леонардо образ человека должен был остаться незавершенным; ибо незавершенность изначально присуща человеку и всему земному, и Леонардо, возможно, был первым из современных людей, кто мучительно ощутил эту незавершенность в своей собственной жизни.

Но борьба с Великой Матерью – центральная тема жизни Леонардо – не прекращалась ни на мгновение; когда ему было пятьдесят лет, она привела его не только к созданию непревзойденных шедевров европейской живописи, но и к непревзойденному воплощению женского принципа в произведениях искусства.

"Мона Лиза" и "Святая Анна с Девой и младенцем Христом" являются непревзойденным выражением того периода,в котором женское начало в Леонардо было явлено западному миру в новой и, в определенном смысле, окончательной форме. Не случайно "Мона Лиза" на протяжении веков завораживала бесчисленное количество мужчин, и не случайно эта картина занимает уникальное место в европейской живописи. Но почему среди всех созданных европейскими живописцами женских портретов именно "Мона Лиза" считается воплощением женских тайн; почему именно эта улыбка снова и снова вызывает потребность объяснить ее, словно задавая современному человеку вопрос, на который обязательно нужно дать ответ?

На этой картине женский принцип проявляется совершенно уникально, не как Богиня Неба или Мать-Земля, а как человеческая душа, в которой небесное и земное образовали новое единство. В "Мона Лизе" есть что-то двусмысленное и неопределенное, что-то неуловимое и мистическое, завораживающая таинственная чувственность; но с таким же успехом можно сказать, что она содержит в себе ответы на

все эти вопросы. Ибо в бесконечности фона, в переходах от одного цвета к другому, в слиянии света и тени живет душа, воплощенная и в самой Мона Лизе , и в пейзаже, в неописуемом единстве всех деталей картины, рук, улыбки, гор на фоне и петляющей дороги, ведущей к тайне голубых озер.

"Эта женщина, так странно расположившаяся у воды, выражает желание, к которому на протяжении тысяч лет шли мужчины. Вот ее голова, в которой наступил "полный конец света", вот ее слегка утомленные веки. Это – обретшая плоть внутренняя красота, вместилище странных мыслей, фантазий, мечтаний и необычных страстей. Поставьте ее на мгновение рядом с этими белыми греческими богинями или красавицами античности, и они испугаются этой красоты, в которой есть душа со всеми ее недугами! Здесь запечатлены все мысли и ощущения мира, здесь они получили возможность придать утонченность и выразительность внешней форме, анимализму греков, похоти римлян, мистицизму средневековья с его духовными устремлениями и воображаемой любовью, возвращению язычества, грехам Борджиа. Она старше камней, на которых сидит; подобно вампиру, она умирала много раз и знает тайны могил; она погружалась в морские глубины и хранит в себе их сумрак; вместе с восточными купцами она путешествовала в поисках новых тканей; она была Ледой – матерью Елены Троянской, и Святой Анной – матерью Марии; и все это было для нее звуками лютней и флейт, нежностью, из которой сотканы переменчивые черты ее лица, ее нежные руки и веки. Мечта о вечной жизни, объединившая десять тысяч ощущений, – древняя мечта; а современная философия понимает идею человечности, как идею, подводящую итог всем направлениям мысли и образам жизни, и основывающуюся на них. Госпожа Лиза, конечно же, может считаться воплощением древней мечты, символом современной идеи".[96]

То связующее и неопределенное, нежное и жестокое, далекое и близкое, актуальное и, в то же время, вневременное, что Патер обнаружил в этой почти магической картине, почти полностью соответствует архетипической душе-образу женского начала, "аниме", впоследствии открытой психоаналитиками. И это очень важно, что именно Леонардо, освободившийся от реальности всех земных связей, сумел вызвать на поверхность образ женской души. В "Моне Лизе",

бессмертная возлюбленная предстала перед этим пятидесятилетним человеком, как София, как неосязаемая и трансцендентальная спутница мужчины.

По гностицизму Валентина, "душа мира родилась из улыбки Софии".[97] А из улыбки Моны Лизы родилась душа современного человека, в которой соединились мадонна и ведьма, земное и божественное.[98]

Перелом, произошедший с Леонардо в результате его встречи с Моной Лизой, привел к тому, что в его жизни Эрос победил Логос, любовь победила знание. Слова "Любовь побеждает все",[99] банально звучащие в устах любого другого человека, для Леонардо, который считал, что любовь рождается из знания, означают новое откровение.

Все великие картины Леонардо, написанные им после Моны Лизы, следует воспринимать в свете этого Эроса, который преобразовал и обновил его жизнь. Это особенно явно видно на примере "Святой Анны", в которой он создал великолепную новую концепцию Святых Матерей.

Помимо единых матери и дочери, элевсинская матриархальная группа включает в себя третью фигуру: божественную дочь или божественного сына.[100] На христианских изображениях Святой Анны с Девой и младенцем Христом, эта изначально матриархальная фигура входит в христианское царство доминирующей патриархальности. По этой причине, Мария, держащая младенца Христа, зачастую сама изображается маленькой девочкой, сидящей на коленях своей матери. Таким образом, Святая Анна представляется источником всех поколений, формой "Великой Матери", живущей в христианстве.[101]

По легенде, Святая Анна принадлежит к архетипической группе женщин, которые не могли зачать от своих земных мужей и были оплодотворены божеством. Впоследствии, это мифическое зачатие от божества заменилось божественным посулом бесплодным женщинам. По преданию, Святая Анна была замужем три раза, родила бесчисленное количество святых и является покровительницей рожениц и рудокопов; все это говорит о том, что она изначально представляла аспект плодородия Матери-Земли. На христианских картинах она носит красное нательное белье (символ любви) и зеленую накидку (символ природы), в противоположность голубой накидке Марии, воплощающей аспект София-Дух.

На картине Мазаччо фигура Святой Анны заполняет фон; вызывая воспоминание о мадоннах в накидках, она покровительственно обнимает своими руками Марию и Младенца.

В символических фигурах Анны и Марии мы узнаем контраст между "элементарным" и "трансформирующим" характерами Архетипического Женского Образа.[102]

Проще говоря, элементарный характер соответствует аспекту матери, вынашивающей, рожающей, вскармливающей и защищающей своего ребенка; а трансформирующий характер, в его высшей форме, соответствует аспекту Софии женского начала.

Небезынтересны исторические обстоятельства, сложившиеся вокруг создания Леонардо этой картины. В 1500 г. Сервиты заказали "Святую Анну"* для церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции.

"В этот период церковь, заказывая картины на тему культа Марии, подчеркивала важность доктрины Непорочного Зачатия. Принятие этой догмы, со временем, привело к принятию тезиса о том, что мать Девы была великой святой. Старые легенды, повествующие о трех мужьях и трех дочерях Святой Анны, подвергались все более ожесточенной критике. Это движение в католической теологии достигло своего пика в 1494 г., с публикацией книги во славу Святой Анны, написанной известным немецким богословом, Иоганном Тритемием, аббатом Спонхейским.[103]

Автор писал, что Святая Анна была избрана Богом для выполнения предназначенной ей задачи еще до сотворения мира. Она зачала "без соучастия мужчины" и была так же чиста, как и ее дочь. Тритемий спрашивает· "Тогда почему мы не чтим мать так же, как чтим дочь?"[104]

Эта доктрина о девственности Святой Анны, впоследствии отброшенная церковью, дала Леонардо возможность пробудить спавший в его бессознательном образ женского начала и представить архетип матери-дочери в единстве Анны и Марии.

На первый взгляд, Леонардо написал эту картину по привычной схеме. Силуэт Святой Анны охватывает сидящую на ее коленях Марию; двое образуют единство. Сделанный Леонардо набросок к этой картине (композиционно решен-

* У нас известна как Мадонна с младенцем, Св. Анной и агнцем, Париж, Лувр. *Прим. ред.*

ный по другому), почти вызывает ощущение одной фигуры с двумя головами. Это соединение "двух матерей" в одну фигуру, замеченное Фрейдом,[105] происходит от архетипического комплекса, характеризуемого мифом, в котором у героя есть, как земная, так и небесная мать.[106]

Однако, как правило, Святую Анну представляют матерью, а Марию – дочерью. Но образы Леонардо – это вечно юные.женщины-близняшки. Их тоже можно назвать "богинями", подобно элевсинским Деметре и Коре.[107] На картине Леонардо происходит странная смена ролей. Мария, когда она наклоняется вперед, чтобы взять дитя, представляет материнский, элементарный характер женского начала; Святая Анна обитает в духовном, трансформирующем царстве Софии,[108] которое в данной картине образует фон еще более значительный и таинственный, чем в "Моне Лизе".

Эта перемена, в ходе которой София-Дух – трансформирующий характер преодолевает элементарный характер материнского начала, является символическим выражением архетипической ситуации, характерной не только для Леонардо, но и для всего современного человечества.

Когда доминирует элементарный характер женского начала, как это было в эпоху матриархата, психический мир находится в относительно статичном состоянии, поскольку правление Великой Матери подразумевает не только господство бессознательного над сознанием,[109] но также и относительно стабильную ситуацию. Подобные культуры консервативны и даже, в определенном смысле, реакционные, потому что инстинктивный аспект бессознательного, представленный архетипом Великой Матери, диктует жесткую систему координат, в которой остается мало места для инициативы и активности эго и сознания, то есть, мужского аспекта. В противоположность ситуации, в которой Великая Мать подавляет своего сына-любовника, герой, с развитием его эго и сознания, "заявляет претензии" на часть души. Но там, где доминирует элементарный характер женского начала, юноша (в мифологическом смысле) является "преходящей вещью". Мужчина обречен на раннюю смерть; бессознательное ассимилирует всю деятельность эго, используя ее в своих целях, и не дает ему созреть для независимого мира сознания.

Средневековый человек "был помещен" в лоно Матери Церкви. Но когда трансформирующее подчинило себе элементарное, это значило, что отныне трансформация сознания и всей личности будет темой западного образа развития.

Синхронный рост алхимической литературы, который, как показал Юнг,[110] был попыткой выразить этот процесс психической трансформации, и многие другие "знаки времени", вроде Реформации, указывают на то, что центр психической жизни стал смещаться к индивидуальному. Возрождение было справедливо названо эпохой открытия индивидуальности. В последующие столетия индивидуум и его судьба, проблема его места в коллективной душе – внутренней и внешней – все чаще начинают выходить на первый план в политике, изобразительном искусстве, литературе, социологии и психологии.

Неутомимая подвижность, которая не дала Леонардо остановиться на каком-то одном деле или области знания, и влекла его к постоянным переменам, является выражением этого беспокойства в современном человеке, который начал познавать бесконечность и тайны души. Вальтер Патер не случайно обнаружил этот трансформирующий характер именно в женских образах Леонардо, в Моне Лизе и женщинах Святого Семейства, о которых он говорит:

"...Они – ясновидящие, с помощью которых, как с помощью сложных инструментов, человек начинает постигать более тонкие силы природы и различные виды их действия, все магнетическое в природе, все те сложные условия, в которых материальные вещи достигают такого высокого уровня деятельности, который делает их духовными и на котором требуются более острое чутье, большее благородство и большее мужество. Возникает такое ощущение, что мы видим прекрасный пример воздействия этих сил на человеческую плоть. Кажется, что эти нервные, возбужденные, вечно страдающие какой-то непонятной слабостью люди были приведены в необычное состояние, почувствовали в обыкновенном воздухе работу сил, не замечаемых другими людьми, стали их вместилищем и передают эти силы нам посредством постоянного незаметного влияния".[111]

Стало быть, на картине Леонардо, дочь, рождающая спасителя, представляет элементарный характер; она

подчинена Святой Анне, как Великой Матери и источнику духовной трансформации. И здесь мы находим проявление архетипического комплекса, революционное значение которого еще и сегодня остается не до конца разгаданным.

Среди представителей западной цивилизации, помимо Леонардо, один только Гете стремился прийти к индивидуации через беспрерывно подвижное единство жизни и работы. Если назвать Леонардо человеком "фаустовского типа", то в этом не будет никакой ошибки. В "Фаусте" Гете осознанно формулирует те архетипические комплексы, которым Леонардо придал форму А то, что Гете написал о Матерях, полностью соответствует их трансформирующему характеру – формированию, трансформированию, вечному сохранению вечного смысла

Комплекс "Святой Анны" появляется также и в конце второй части "Фауста" Двойной форме Анны-Марии, поднимающей вверх сына, соответствует образ Вечной Женщины, увлекающей Фауста-дитя "дальше". Богиня грифов -- это Богиня Неба. На картине Леонардо голова Святой Анны достигает эфирного мира небес. А у Гете·

Hochste herrscherin der Welt
Lasse mich im blauen
Ausgespannten Himmelszelt
Dein Geheimnis schauen

(Верховная богиня мира
Позволь увидеть тайну мне твою
На необъятном голубом
Шатре небес.)

Как это ни странно, но на картине Леонардо (хотя это и не бросается в глаза) выражено единство матриархальной группы Анны, Марии и Младенца с грифом, архетипическим символом Великой Матери. Это открытие было сделано Фистером(см. рис. 1): "В куске голубой ткани, который прикрывает бедро сидящей впереди женщины и простирается в направлении ее правого колена, можно разглядеть чрезвычайно характерную голову грифа, шею и резкий изгиб, с которого начинается тело птицы. Все, кому я указывал на мою маленькую находку, не могли не согласиться с тем, что мы имеем дело с картиной-головоломкой".[112]

Нет ничего удивительного в том, что Фрейд и Фистер связывают бессознательный образ грифа с детским воспоминанием Леонардо. На картине, как и в воспоминании, хвост грифа находится над ртом ребенка, который, держа у своих ног агнца, поднимает голову вверх.



Рис. 1

Тогда встает вопрос о том, не дискредитирует ли "ошибка" Фрейда, о которой мы говорили выше, открытие Фистер. Ибо, если птица в детском воспоминании Леонардо была не грифом, а *nibio* , коршуном, то каким образом в "Святой Анне с Девой и младенцем Христом" проявилась форма именно грифа? Стрэчи отвечает следующим образом: "Нужно отказаться от идеи, что в картине Леонардо зашифрована птица".[113] Но если мы копнем более глубоко, мы придем к

другому выводу. Фистер и Фрейд имели ввиду образ из бессознательного, и нет никаких оснований для предположения, что такой бессознательный образ должен совпадать с осознанным воспоминанием Леонардо о "коршуне". Если мы, вместе с Фистером и Фрейдом, видим (а мы видим) форму грифа, касающегося своим хвостом губ младенца Христа, то наша картина-головоломка от этого становится не менее, а даже более загадочной, ибо теперь мы должны спросить: каким образом осознанное воспоминание о коршуне трансформировалось в бессознательный образ грифа? Но в самом этом вопросе практически заключается ответ на него. Осознанное воспоминание о зоологически определяемом коршуне было заменено символическим образом, характерным для Великой Матери. Эта форма могла родиться из архетипического образа – а мы знаем, что такие образы могут спонтанно появиться в мозгу человека, будучи ему совершенно "неизвестными". Мы можем также предположить, что Леонардо знал о материнском символизме грифа. Фрейд, подкрепляя свое предположение о том, что обладавший широким кругозором Леонардо знал о грифе, как о символе матери, указывает на то, что Отцы Церкви, говоря о непорочном зачатии, постоянно цитировали легенду о самке грифа, оплодотворенной ветром. Этот "образ грифа" проявляется в картине со Святой Анной, которая, как уже говорилось выше, тесно связана с проблемой "непорочного зачатия". Заметив эту связь, мы, конечно, задумаемся, не был ли гриф сознательно "зашифрован" в картине. Это вполне соответствует игривой натуре Леонардо и его любви к загадкам. Но так или иначе, что бы мы ни думали о том, откуда пробрался гриф в картину, изображающую Святую Анну – из сознания или бессознательного, факт остается фактом – его хвост касается рта ребенка, как это было в детском воспоминании художника. Иначе говоря, Леонардо соотнес это основное единство "божественной матери" и "божественного ребенка" с собой, и отождествил себя с ребенком. Если верно наше основное предположение о том, что вся работа Леонардо была саморазвивающимся процессом индивидуации, тогда в этом феномене нет ничего удивительного. Но если (и это следует особо подчеркнуть) эта картина-головоломка более бессознательна, чем осознанна, то "ошибка" Фрейда соответствует ошибке самого Леонардо.

Для обоих этих людей символический образ Великой Матери оказался сильнее реального образа "коршуна".

Если мы посмотрим на правую грань большого треугольника, в который Леонардо (как и в "Мадонна в гроте") скомпоновал фигуры на этой картине, то увидим восходящую последовательность символических образов, воплощающих весь матриархальный мир, связь Великой Богини-Матери с миром и человеком: землю, агнца, младенца-спасителя, грифа, Марию, а над всеми ними улыбающееся лицо Святой Анны, окруженной призрачными голубыми горами духа, растворяющимися в эфирном небе.

Это не сакральная концепция; здесь ударение ставится только на человеческом. И, стало быть, эта картина раскрывает секрет современного мира, для которого архетипический символизм, похоже, совпадает с земной реальностью. Символически, единство земного и божественного воспринимается, как человеческая жизнь; а существовавшая как в античности, так и в средневековье, пропасть между высшим небесным миром и низшим земным, уступает место новому антропоцентрическому ощущению.[114]

Поклонялись ли Марии, как небесной богине, или считали ее существом более низким, земной матерью Бога, проникнувшего в нее свыше, и в том, и в другом случае земная человеческая зона была отделена от божественного царства. По этой причине, христианство всегда считало человека добычей греха, которому необходимо милосердие. Но когда человеческая душа стала сценой божественной истории, или, вернее, стала считаться таковой, у человека появилось новое восприятие мира, которое мы называем антропоцентрическим, потому что только через это восприятие становится понятной связь божественного с человеческим, зависимость божественного от человеческого.

Леонардо над всем этим не задумывался; в его размышлениях об этом речь не идет. Но мирской характер его картин[115] компенсируется сверхчувственностью изображенных на них людей и именно это и завораживает нас в его работе.

В этом новом, но еще не до конца осознанном мировоззрении, женское начало как колесница психики сохраняет своей ранг принципа, дающего жизнь и дух. По этой причине, в определении новых взглядов человечества на душу,

богиня с сыном, которому подчинена его земная натура (агнец), играет более важную роль, чем Дух-Отец средневековья. На картине "Святая Анна", как почти на всех изображениях мадонн эпохи Ренессанса, сын – это не истекающая кровью на кресте искупительная жертва, забытая жестоким Богом и отданная им на милость людей, а "Божественное Дитя",[116] живущее в улыбке Матерей, смотрящее на них, связующее верховную Софию с плодоносящей землей. Он играет с агнцом, невинной животной жизнью земли и человечества, которого, впоследствии, он, как хороший пастырь, будет защищать. Но даже, будучи хорошим пастырем, которому доверено стадо, он остается любимым сыном Матерей, божественным спасителем, Духом-Сыном Софии, которая не только поддерживает и оберегает рожденную в ней жизнь, но и трансформирует, улучшает и воспроизводит ее

В этой Софии, с ее таинственной улыбкой, живет новое и высшее ощущение Эроса стареющим, одиноким Леонардо. Мережковский говорит о рисунке, на котором изображена Мария, обучающая маленького Иисуса геометрии, и я убежден, что это является доказательством того, что в обнаруженной нами связи Моны Лизы, Святой Анны и Софии нет ничего произвольного или случайного. С этого момента таинственная улыбка Моны Лизы не покидает работ Леонардо; все его последующие картины объединяет ощущение Софии. Две последних из наиболее значительных картин Леонардо – "Иоанн Креститель" и очень тесно связанный с ним "Вакх" – каким-то таинственным образом развивают мотив связи между Божественным Сыном и Матерью.

Созданные Леонардо, указывающие вверх, таинственно улыбающиеся "Иоанн Креститель" и "Вакх" производят ошеломляющее впечатление, они полны странной свободы и открытости. Даже Фрейд, у которого, как он сам об этом знал, отсутствовало "ощущение океана", ощущение религии и ощущение любого серьезного искусства, был заворожен этими картинами и выразил свои чувства словами, совершенно для него необычными: "Эти картины дышат мистикой и тайной, в которую никто не решается проникнуть".

И далее: "Образы по-прежнему остаются андрогенными, но уже не в смысле фантазии "гриф". То красивые, утонченные, женоподобные юноши; они не опускают глаза ниц, а смотрят загадочно-победоносно, словно они познали

великое счастье, о котором следует молчать. Эта знакомая завороженная улыбка позволяет предположить, что речь идет о тайне любви. Возможно, что этими образами Леонардо перечеркивал свою несостоявшуюся эротическую жизнь и торжествовал в ней хотя бы в своем искусстве, представляя фантазии влюбленного в свою мать мальчика сбывшимися в этом блаженном единении мужской и женской природы".[117]

Вот что писали об улыбке Моны Лизы: "Мужчины называют эту улыбку таинственной потому, что у них нет той связи с Богом-Отцом, которая есть у женщин, и именно эта связь и вызывает эту улыбку".[118]

Неверность этого замечания доказывают улыбки этих божественных юношей, в которых христианское и языческое поднялось на более высокий план. Их улыбка также является символом "тайны любви" между ними и Великой Матерью. Оба посвященных в эту тайну, молодой бог и Дух-Мать, имеют полное право носить на своих устах одну и ту же печать молчания. Но что это, собственно, значит? Ибо мы ничего не знаем о каких-либо отношениях между Иоанном Крестителем и "матерью", и ни на одной из двух картин не содержится и намека на подобные отношения.[119]

Споры о "Вакхе" Леонардо ведут нас к глубоко архетипическому замыслу, реализованному в этих портретах *puer eternus*.* По одной из гипотез, "Вакх" поначалу представлялся еще одним "Иоанном в пустыне" и шкура пантеры, виноградные листья и жезл были добавлены только в семнадцатом веке.[120] Мария Херцфельд возражает : "Нет никаких сомнений в том, что эта поэтическая композиция изначально задумывалась как "Вакх", поскольку современник Леонардо Флавио Антонио Джиральди нашел восхваляющую эту картину эпиграмму под названием "Bacchus (!) Leonardi Vinci".[121]

Расслабленно-ленивая поза расположившегося на природе бога-гермафродита полностью соответствует античному представлению о Дионисе. На этом портрете "восточного бога" Леонардо, разумеется, бессознательно, изобразил центральную фигуру таинственного матриархального мира, тесно связанную с богиней грифов. Ибо Дионис – это таинственный бог женского бытия, которого фригийцы считали сыном Земелы, формы почитавшейся в Малой Азии Великой Богини-Матери-Земли. В Греции эта богиня стала

* Вечного мальчика. *Прим. ред.*

земной Семелой, но даже в мифе о Семеле, умершей при виде своего возлюбленного – Зевса, прослеживается связь между Непорочной Богиней и мужским Ветром-Духом, "уроборосом-отцом".[122] Приносящие Дионису пищу нимфы и животные, а также его оргии – разнузданные оргии Матери-Богини Кибелы,[123] в которых человек сливается с природой, расчленяет бога и поедает его, как поедают животное – являются выражением многообразной связи между молодым богом и женским началом.

Даже в античные времена мистерии Диониса, которые далеко не сразу появились в Греции, считались изобретением египтян, богини которых – с богиней грифов во главе – принадлежали к числу самых ранних воплощений Великой Матери.

Но каким образом Вакх мог сойти за Иоанна Крестителя, или, если картина изначально задумывалась как портрет Вакха, как этот самый Вакх мог быть похож как две капли воды на Иоанна Крестителя? Какой переход от образа обитавшего в пустыне отчаянного аскета к этой фигуре, сияющей таинственным внутренним светом! И откуда этот "загадочно-победоносный" взгляд и таинственная улыбка Софии на его губах?

Фрейд смутно догадывался, что это улыбка понимания тайной связи с Великой Матерью, как матерью всей жизни, улыбка, вызванная осознанием того факта, что любимый сын Великой Богини навечно осчастливлен своей связью с ней, "благословенным союзом мужского и женского бытия". Эта улыбка вызвана знанием тайны матриархальных мистерий, тайны бессмертия божественного светлого сына Великой Матери, воскресшего после смерти.[124] В загадочных улыбках Святой Анны, Вакха и Иоанна Крестителя – тайны всех божественных сыновей Великой Матери, приносивших искупление и получавших его.

Плачущий в пустыне Иоанн – это символ таинственного обещания: "Он должен возвыситься, но я должен пасть". Иоанн и Христос связаны друг с другом; вот почему праздник в память о смерти Святого Иоанна отмечается в период летнего солнцестояния и сопровождается скатыванием с гор горящих колес, а рождение Христа отмечается в период зимнего солнцестояния и сопровождается зажиганием дерева, символизирующего только что взошедший свет. В этом

смысле, Иоанн и Христос – братья-близнецы; оба они – факелоносцы митраисских мистерий, один из которых держит факел опущенным, а другой – поднятым, символизируя исчезновение и появление света, внешним проявлением которого является годичный солнечный цикл.

Источник всего этого символизма находится в матриархальной сфере, в которой Великая Мать, Небесная Богиня, богиня грифов является также и девой с факелом, Деметрой-Корой, которая во время элевсинских мистерий вручает этот таинственный факел, частичку небесного света, мужчине, даря ему бессмертие через новое рождение.

Ибо таинственные ощущения Иоанна и Христа – едины в том самом смысле, который содержится в словах Святого Павла: "Я – живу; но это не я живу, это Христос живет во мне".

Расположение рук "Иоанна Крестителя" и "Вакха" символизирует происходившую во время мистерий "демонстрацию тайны". Иоанн указывает на небо, на восходящее в нем солнце Христа, освещающее его сверху, в то время, как остальная часть его тела погружена во тьму. И если Иоанн указывает на крест, то Вакх – на тайну жезла; в то время, как другая его рука, словно рука молодого Иоанна Крестителя на раннем рисунке, хранящемся сейчас в Виндзорской библиотеке, как будто случайно протянута к земле. Ибо Вакх-Дионис является также богом жизни и смерти, и расчленение Диониса – это такая же загадка, как распятие Христа и отсечение головы Иоанна. В Дионисе, как и в Иоанне, возвышение связано с падением, и как подъем, так и упадок они воспринимают с улыбчивым спокойствием, сквозящим в их "загадочно-победоносном" взгляде, уверенные в неразрывной связи с воспроизводящей Матерью мистерий.

Руки у Леонардо (и не только в "Тайной Вечере") – это всегда существенный символ. Явно прослеживается связь между указующей вверх рукой Иоанна и таким же жестом Святой Анны на рисунке. Святая Анна не только обращает свою нежную улыбку к Марии, полностью погруженной в любовь к младенцу Христу; как София она также напоминает ей своей поднятой вверх рукой: не забывай, он – не только твой ребенок; он принадлежит небу, он – это восходящий свет. И если мы истолкуем этот довольно загадочный жест именно таким образом, то более поздний вариант картины, на котором нет этого, возможно, слишком прямого указания,

становится еще более значительным; ибо сейчас это знание сливается с высшей формой творения, толкование которой содержится в ней же самой.[125]

В своей попытке описать процесс индивидуации[126] Юнг ссылается на приведенные выше слова Святого Павла и замечает, что "центр абсолютной личности совпадает уже не с эго, а с точкой, находящейся точно посередине между сознанием и бессознательным. Это есть точка нового равновесия, новый центр абсолютной личности, фактический центр, который, благодаря своему фокусному положению между сознанием и бессознательным, подводит под личность новую и более надежную основу".

Этот процесс символически выражен в нарисованном Леонардо Иоанне, его находящейся за гранью жизни и смерти улыбкой, с его знанием убывающего эго и прибывающего "я",[127] знанием, в котором язычество и христианство образовали новое единство. В психологии людей Ренессанса, как и в психологии современного человека, природа, в Средние Века гонимая, и язычество зачастую представляются символами "противоположного аспекта", который требуется интегрировать. Христианство Савонаролы и инквизиции не могло не считать созданного Леонардо "Иоанна Крестителя" "дьяволом", и это почти чудо, что картины Леонардо не стали жертвами ярости религиозных организаций; но для современного человека они являются знаками и сверхъестественными символами новой эры в его представлениях о себе самом.

То, что Леонардо поднялся над добром и злом, христианством и язычеством, мужским и женским началом, заметил Ницше, с его уникальным психологическим чутьем: "Возможно, Леонардо да Винчи – это единственный художник со сверххристианским мировоззрением. Он знает Восток, "землю рассвета", как находящийся внутри, так и вне его. В нем есть что-то сверхъевропейское и молчаливое: характерная черта любого человека, видевшего слишком много хорошего и плохого".[128]

В ощущении, принявшем форму картины Леонардо, Эрос и Логос больше не являются противоположностями, а образуют высшее единство. Он проник в мир мистического единства творческой спонтанности и закона, смысла и необходимости. Для него любовь и знание стали едины.

С этой точки зрения Леонардо понял, что необходимость смерти изначально присуща природе, точно так же, как постиг он компенсационный принцип природы, не оставляющей свои создания "осиротелыми":

"Почему природа не устроила так, чтобы одно животное не должно было жить благодаря смерти другого".

"Природа непостоянна и получает удовольствие от беспрерывного создания новых жизней и форм, поскольку знает, что они увеличивают ее земную субстанцию, природа более ловка в творении, чем время – в уничтожении; и потому она устроила так, что многие животные служат пищей друг другу; и поскольку это не удовлетворяет ее, она часто насылает разные ядовитые испарения и всевозможные болезни на большие скопления животных; и больше всего на людей, численность которых увеличивается очень быстро, потому что другие животные не поедают их... Стало быть, земля ищет смерти и постоянно жаждет воспроизводства".[129]

И в результате того же самого ощущения необходимости он пишет: "Я думал, что учился жизни, а на самом деле учился и учусь, как умирать".[130]

Его автопортрет в пожилом возрасте свидетельствует, что Леонардо достиг уникальной для Запада стадии развития – стадии старого мудреца. Но лицо на этом рисунке – это не просто лицо старого умного человека; это еще и лицо творца и ученого, в котором доброта и суровость, мучительные творческие порывы и спокойствие знания пришли в полное равновесие. Странно, но среди лиц всех "Великих Личностей", только надменное и одинокое лицо Леонардо больше всего соответствует представлениям европейцев о Боге-Отце.

Старый мудрец и молодой бог являются двумя архетипическими формами, в которых мужское начало связано с Великой Матерью, как Софией. Что касается молодого бога, то здесь доминирует материнский аспект Духа-Матери: он – ее сын и любовник. В случае со старым мудрецом, доминирующей фигурой является молодая Дева-София (дочь); для Леонардо ею была Монна Лиза; в ней он увидел Эрос Софии. Оба эти аспекта, образующие совершенную женскую духовность, воздействовали на Леонардо до самого конца его жизни; по отношению к ним он оставался проблемным и амбивалентным: юноша и старый мудрец в одном лице.

Пожизненная верность Леонардо фигуре богини грифов, свидетельство чему мы находим в каждой фазе его творческого бытия, была истинной причиной его одиночества, не нарушенного ни одним человеческим существом.[131]

Его любовь и его Эрос выходили за пределы человеческого. В этом было его величие и это же служило ему препятствием. Его Эрос никогда не разрывал связи с бесконечным, с богиней-матерью. То, что вначале было бессознательным мотивом, с течением жизни стало реальностью, реальностью его картин и научных исследований, и, наконец, в середине жизни привело его к встрече с человеческим существом – Моной Лизой. Но нет ничего случайного в том, что он встретился с женщиной, обреченной на раннюю смерть: даже в отношениях с людьми он сохранял свою связь с бесконечностью.

Однажды он написал эти резкие, мизантропские слова: "Когда ты один, ты полностью принадлежишь самому себе; если у тебя есть хотя бы один спутник жизни, ты принадлежишь себе уже только наполовину и даже меньше, что зависит от степени неделикатности его поведения. Если же у тебя больше спутников жизни, то эти твои неприятности усугубляются. Если ты говоришь: "Я пойду своим путем, я отойду в сторону, чтобы изучать формы естественных объектов", – то я скажу тебе, что из этого ничего не выйдет, потому что чаще всего ты не сможешь отделаться от их болтовни".[132]

Но это не была позиция одинокого, угрюмого эксцентрика. Вазари написал о Леонардо: "Блеском своего великолепного умения общаться он утешал все опечаленные души, а его красноречие могло заставить людей сменить одну точку зрения на прямо противоположную".[133]

В отличие от Микеланжело, в основе его столь необычной для лихорадочно общительной эпохи Возрождения надменности лежала не отчаянная ненависть к человечеству, а сосредоточенность на руководящих его бытием внутренних силах. Но он был вполне способен на любовь и страсть; свидетельством тому является его глубокая привязанность к своему ученику Мельци, который сопровождал его во время путешествия во Францию и остался с ним до самой его смерти.

Мельци писал: "Для меня он был лучшим из отцов, и я не в силах выразить скорбь, охватившую меня после его смерти; и до тех пор, пока я буду помнить его, я буду испытывать глубокую печаль, на что у меня есть все основания, поскольку день за днем он проявлял ко мне любовь и привязанность. Утрата этого человека является горем для всех, ибо природа уже не сможет породить такого, как он".[134]

Но, несмотря на все это, он всегда был ближе к бесконечному, чем к конечному, и каким-то таинственным, символическим образом он прожил свою жизнь в мифе Великой Богини. Для него фигура Духа-отца, великого творца и оплодотворяющего ветра-бога, всегда оставалась вторичной по отношению к Великой Богине, которая избрала лежащего в люльке младенца, осыпала его дарами, распростерла над его жизнью крылья своего духа, как она простирает их надо всем миром. Для Леонардо стремление вернуться к ней, его источнику и дому, было стремлением не только всей его жизни, но и жизни всего мира.

"Смотри, надежда и желание вернуться на родину и в первичное состояние хаоса подобны огню свечи, притягивающему бабочку, и человек с нетерпением и радостью ждет каждой новой весны, каждого нового лета и каждого нового года, считая, что ожидаемое им слишком медлит; и он не понимает, что он жаждет собственного уничтожения. Но по самой своей сути, это желание является духом элементов, который, обнаружив, что находится в заточении, подобно душе в человеческом теле, вечно стремится вернуться к своему источнику; и я хочу, чтобы ты знал, что то же самое стремление изначально присуще и природе, и что человек есть модель мира"[135]

Звезда Великой Матери является центральной звездой на небе Леонардо. Она сияет как над его колыбелью, так и над его смертным ложем. Та же самая богиня, что появилась над лежащим в колыбели бессознательным младенцем, становится Святой Анной, высшим духовным и психическим воплощением женского начала, улыбающимся младенцу Христу. Как земля и природа, она была объектом его исследований; как искусство и мудрость, она была богиней его трансформаций. Сохраняя почти уникальное для людей Запада равновесие, Леонардо посредством строжайшей самодисциплины слил свои многочисленные дарования в

высшее единство. Он не задержался ни на одной стадии развития, а прошел по миру так, словно с самого начала его внутренний глаз узрел созвездие, к которому его вели жизнь и путь, созвездие богинь-матерей, покровительниц его детства, хранительниц его старости. Его жизнь представляла собой реализацию правила, записанного им в одной из своих тетрадей:

"Тот кто держит путь на звезду, не меняется" [136]

1 Jakob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, p.87

2 Там же, стр. 87

3.C.G. Jung, *Symbols of Transformation*, par.3.

4. Marie Herzfeld (ed.), *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet.*

5. См. работу Фрейда в этом сборнике.

6. Herzfeld, introduction.

7. Мы располагаем документально подтвержденными данными только на 1457 г., но это не значит, что Леонардо был принят в семью только в этом году, как предполагает Фрейд.

8 "Questo scriver si distintamente del nibio par che sia mio destino, perche nella mia prima recordatione della mia infanta e mi parea che, essendo io in culla, che un nibio venissi a me e'mi aprissi la bocca sua coda e molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labbra" Codex Atlanticus, fol. 65, Freud, p. 82

9. См.Rudolf Otto, "Spontanes Erwachen des sensus numinis"

10. Irma A. Richter (ed.), в сноске к ней *Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci* (1952), p. 286; Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, Vol. II (1955), p. 390; James Strachey, editorial note to Freud, Vol. XI (1957), pp. 59 ff.

11. Там же стр. 62.

12 Там же стр. 61.

13. E Neumann, *Origins and History of Consciousness*, pp. 8-13.

14. George Boas (tr. and ed.), *The Hieroglyphics of Horapollo*, p. 57.

15. Смотрите работы Юнга и его последователей, посвященные спонтанному возникновению архетипов у детей, нормальных людей, психопатов и лиц, страдающих умственным расстройством.

16.Нет никакого противоречия между этим предположением и объяснением Стрэчи, что Фрейд обнаружил, что во многих немецких источниках "*nibio*" переводится, как "*Geier*" – гриф.

17. Lanzone, *Dizionario di mitologia egizia*, Pls. CXXXVI CXXXVIII.

18. Смотри "Zur Psychologie des Weiblichen" – сборник моих эссе, посвященных этой теме.

19 Kurt Heinrich Sethe(ed.) *Die alt-aegyptischen Piramidentexte*, Pyr 1116/19

20 E.A W Budge, *The Gods of the Egyptians*, Vol. I, p. 440

21 Возможно, этот феномен поможет нам найти ответ на другую "загадку" о которой речь пойдет ниже, а именно, на "картинку-головоломку" грифа, обнаруженную Пфистером на одной из картин Леонардо

22. E Neumann, *Great Mother*

23 E Neumann, *Origins and History*

24 Jung, "The Relations between the Ego and the Unconscious" pars 296 ff

25. E.Neumann, *Psychologie des Weiblichen*

26. E.Neumann, *Origins and History*, c.198.

27 Смотри следующее эссе в данной книге.

28 *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, pp. 205 ff

29 E Neumann, *Origins and History*, pp 132-133

30. Насколько мы знаем, детское представление о себе, как о "пасынке" то есть не настоящем сыне отца или матери, наблюдается у многих невротиков да и не только у них

31 Здесь невольно вспоминается граница, проведенная Шиллером между "наивной" и "сентиментальной" литературой в работе "Uber naive und sentimentale Dichtung", хотя в этой связи она не может быть сведена к противоположным типам поведения, определенным Юнгом в его работе "Психологические типы"

32 В данном случае нам нет нужды перечислять различные значения, которые эти комплексы могут иметь в психологии мужчин и женщин

33 Эта опасность проявляется в неврозе и психозе Она принимает форму матриархальной или патриархальной "кастрации" – полного подавления индивидуума либо материнской уроборической природой бессознательного, либо такой же опасной отцовской уроборической природой духа. Смотри работу E. Neumann *Origins and History*.

34 На семинарах в Цюрихской Технической Высшей Школе, посвященных детским сновидениям, Юнг определенно и ясно заявил, что в детских снах предвосхищается жизнь. Неопубликовано.

35 Об отношении Леонардо к сексу и его "желаниях" речь пойдет ниже

36 Затруднения в адаптации к миру, порожденные такой компенсацией, к теме данного эссе не относятся.

37 Giorgio Vasari, *The Lives of the Painters*, Vol. III, p. 222

38 В двадцатом веке итальянское правительство претворило в жизнь двести его изобретений и устроило выставку (Смотри журнал "Life", от 17-го июля, 1939г) Плодами его технического гения были пулемет, парашют, пожарная лестница, паровой двигатель,

телескоп, печатный станок, дрель, ветряная мельница, рулевое управление и многие другие изобретения, а также бесчисленные приборы, вроде шагомера и ветромера. (F.M. Feldhaus *Leonardo der Techniker und Erfinder.*

39. MS. C.A., fol. 109. See Herzfeld, p. 139; p. clxvi, or Richter, *Selections*, p. 393. Английская версия в Edward MacCurdy, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Vol. I, p. 95.

40. MS. H. I, fol. 48v. See Herzfeld, p. 143; Richter, *Selections*, p. 319.

41. MS. H. III, fol. 119r. See Herzfeld, p. 140; *Selections* p. 280,

42. MS. C.A., fol. 257r. See Herzfeld, pp. 270-271; *Selections* p. 243.

43. MS. Trn. O., inside cover 2. See Herzfeld, p. 32; *Selections* p. 357.

44. E.Neumann, *Die Bedeutung des Erdarchetyps fur die Neuzeit.*

45. Смотри работы Юнга.

46. В данном эссе мы не будем подавать события жизни Леонардо и его изречения в хронологическом порядке, а попытаемся проникнуть в основную архетипическую структуру – паттерн. События жизни оседают на разной глубине [бессознательного] в самых разных ее периодах, постепенно обнажая скрытую архетипическую основу, словно изначально прямолинейный поток времени был также и кольцевым потоком, "вращающимся" над архетипической структурой. По этой причине главные озарения могут произойти в начальный период жизни, а изречения позднего периода не обязательно являются главными. Даже если цель жизни была достигнута в рамках определенного периода, творческий, а также экспрессивный, человек не пребывает постоянно на одной и той же стадии или той же глубине своего существования.

47. Д.С. Мережковский, Собр. сочинений в 4-х томах, М., Правда, т. 2, 1990 стр. 44.

48. Heinrich Wölfflin, *Classic Art*, p. 18.

49. Rudolf Koch, *The Books of Signs*, p. 3.

50. Это не значит, что Леонардо знал этот символ или намеренно ввел его в картину. И, тем не менее, сочетание содержания картины, ее структуры и бессознательного символизма стоит того, чтобы обратить на него внимание.

51 Moritz Holl, *Eine Biologe aus der Wende des XV Jahrhundert: Leonardo da Vinci.*

52. Herzfeld, p.cliii.

53. Oswald Spengler, *The Decline of the West*, Vol. I, pp. 277 f.

54. MS.W., fol. 12669r. See Herzfeld, p. 53; *Selections*, p.54. По поводу этого изречения Рихтер замечает: "На это предложение натыкаешься, читая его заметки по математике; оно написано необычно большими буквами".

55. MS.F., fol. 56r. See Herzfeld, p. 59; *Selections*, p.54.

56. MS. H., fol. 77r. See Herzfeld, p. 63; MacCurdy, Vol. I, p. 317.

57. MS.C.A., fol. 76r. See Herzfeld, p. 120; MacCurdy, Vol. I, p. 317.

58. Вот одна из его загадок: "Кто сдирает кожу с родной матери, а потом возвращает ее на место?" Ответ: "Земледельцы". (MS.I., 64r, Смотри Herzfeld, p. 279; *Selections*, p.245) Архетипический характер этой формулировки проявляется в обряде сдирания кожи, который играл значительную роль в праздниках урожая в древней Мексике.

59. R. 1000, MS. Leic., fol. 34r. See Herzfeld, p. 62; MacCurdy, Vol.I, p. 91

60. R. 837, MS. W. AN. IV, fol. 184r See Herzfeld, p. 119

61. Herzfeld, p. 119.

62. MS. C.A., fol. 154r. See Herzfeld, p. 5; *Selections*, p.5.

63. MS. I., fol. 18r. See Herzfeld, p. 11; *Selections*, p.7

64. MS. W., fol. 19116r. See Herzfeld, pp. 118-19; *Selections*, p.103

65. MS. S.K.M. III, fol. 20v. See Herzfeld, p.117; *Selections*, p. 278.

66. MS. H., fol. 89v. See Herzfeld, p. 117; *Selections*, p. 278.

67. Sp. MS. W. AN. B., fol. 13r. See Herzfeld, 4th. ed., pp. 104-5; MacCurdy, Vol.I, p. 129.

68.MS. S.K.M. III, fol. 44v. See Herzfeld, p. 159; *Selections*, p.216.

69. MS. Triv., fol. 20v. See Herzfeld, p. 131; *Selections*, p. 4

70. MS. Triv., fol. 6. See Herzfeld, p. 131

71. То, что замечание Леонардо об ощущении не имеет ничего общего с материалистической теорией познания, доказывает следующий его афоризм: "Чувства – это земные вещи; разум стоит в стороне и наблюдает". (MS. Triv., fol., 33. Смотри Herzfeld, p. 131; *Selections*, p. 6)

72. R. 685, MS. W.P., fol. IIv.. See Herzfeld, p. 139.

73. R. 682, MS, W.L., fol. 198r. See Herzfeld, p. 141; J.P. Richter (ed.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Vol. I, p. 382, No. 682.

74. R. 685, MS. W.P., fol. IIv. Cf. Herzfeld, p. 139; Richter, *Literary Works*, Vol. I, p. 389, No. 685.

75. MS.C.A., fol. 76v. See Herzfeld, p. 122; *Selections*, p. 274.

76. MS.C.A., fol. 358v. See Herzfeld, p. 140; MacCurdy, vol. I, p. 72.

77. MS.C.A., fol. 76r. See Herzfeld, p. 9; MacCurdy Vol. I, p.95.

78. Spengler, Vol. II, pp. 291-92. "Анна Зельбдритт" – "Святая Анна, Дева и Христос-младенец". "Молот ведьм" – *Malleus Maleficarum*, пособие по борьбе с ведьмами.

79. MS. C.A., fol. 370r. See Herzfeld, p. 297; *Selections*, p. 248.

80.MS. C.A., fol. 137v. See Herzfeld, p. 292; *Selections*, p. 249.

81. MS. C.A., fol. 370v. See Herzfeld, p. 302; *Selections*, p. 249.

82. Freud, pp. 122-23.

83. MS. A., fol. 24r. See Herzfeld, p. 22; *Selections*, p. 76.

84. MS. W., fol. 119118v. See Herzfeld, p. 3; *Selections*, p. 7.

85. MS.S.K. M., III, fol. 43v. See Herzfeld, p. 12; *Selections*, p. 7.

86. MS.C., fol. 23v. See Herzfeld, p. 12; *Selections*, p. 7.

87.MS.C., fol. 23v. See Herzfeld, p. 12; *Selections*, p.7. (mod.).

88. Из *Traktat von der Malerei* [*Trattato della Pittura*], p. 54, *Selections*, p. 217

89 A. Wolf (tr), *Spinoza's Short Trratise on God, Man, and his Well-Being*, Part II, ch 22., p 133

90 Переход на позиции Спинозы был обусловлен характерной для эпохи Возрождения философией любви, наиболее значительным пропагандистом которой был Leo Hebraeus, книга которого "Диалоги о любви" вышла в 1535 г

91 MS W , fol 19001r See Herzfeld, p 137, *Selections*, p 280

92 MS W , fol 19038 See Herzfeld, p 105, *Selections*, p 280

93 R Langton Douglas, *Leonardo da Vinci: His Life and His Rictures*, p I

94 Spengler, Vol I, pp 277-78

95 Jung, *Aion*, index, s v

96 Walter Pater, *The Renaissance; Studies in Art and Poetry*, pp 129-30

97 G Quispel, *Gnosis als Weltreligion*, п 76

98 Эта картина, над которой Леонардо работал четыре года, также осталась незаконченной Мона Лиза неожиданно умерла в возрасте двадцати шести лет Возможно, Леонардо, хранивший эту картину у себя до самой своей смерти, сумел постичь связь между жизнью и смертью, которая, словно вуаль нереальности, лежит на ее загадочном лице

99 M S C.A., fol 344r See Herzfeld, p 149; MacCurdy, Vol I, p 96

100 C Kerenyi, "Kore" pp 198 ff in *Essays on a Science of Mythology*, cf , E Neumann, Great Mother, pp 305 f

101 Этим открытием мы обязаны Olga Froebe-Kapteyn, основательнице архива Эранос в Асконе, Швейцария

102 E Neumann, *Great Mother* pp 24

103 Johannes Trithemius, *De laudibus Sanctissimae Matris Annae tractatus* (1494)

104 Douglas, p. 26

105. *Leonardo*, pp. III ff

106. Зачастую, хотя и не всегда, имеет место также и противостояние добра и зла.

107 E Neumann, *Great Mother*, pp. 305 f

108. Там же, стр. 329 f.

109. E Neumann, *Origins and History* pp. 40 f..

110. Особенно в *Psychology and Alchemy*.

111. Pater, p. 120.

112. O.Pfister, *Kryptolalie, Kriptographie und unbewusstes Vexierbild bei Normalen*, p. 147. (Tr. as in Freud, p. 115).

113. Strachey, editorial note to Freud, p. 61.

114. E.Neumann, *Bedeutung des Erdarchetyps*.

115. У хранящейся в Лондоне "Мадонны в гроте" имеется нимб, а у хранящейся в Лувре – нет, и именно по этой причине последняя должна считаться работой самого Леонардо, а первая – работой его ученика

116 См Jung and Kerenyi, *Essays on a Science of Mythology* pp 33 ff

117 *Leonardo*, pp. 117-18

118 F du Bois-Reymond, "Uber die archetypische Bedingtheit des erstgeborenen Sohnes und seiner Mutter", p 45

119 Единственным намеком подобного рода является отрывок из Евангелия от Иоанна, в котором Христос на кресте советует Мадонне и Иоанну Проповеднику вступить в отношения мать-сын (Иоанн 19,26)

120 *Tout l'oeuvre peint Leonardo de Vinci.*

121 Herzfeld, op cit.

122 E Neumann, *Amor and Psyche*, p.99.

123. Euripides, *The Bacchae.*

124. E.Neumann, *Great Mother*, pp 309 f

125 Важность Иоанна для Леонардо, который явно глубоко интересовался этой фигурой на протяжении всей своей жизни, отражена в примечательной и понятной только под таким углом зрения детали другой картины: странный жест, которым ангел на несравненно более красивом луврском варианте "Мадонны в гроте" указывает на молящегося маленького Иоанна. Возможно, что уже тогда Леонардо понял смысл символического контраста между Иоанном, представляющим земной и человеческий аспект человеческой природы, и Христом, воплотившим ее бессмертный и божественный аспект И снова мы встречаемся с "гомоэротической" проблемой Леонардо, которая, как проблема архетипических "близнецов" постоянно возникает в мифологии, например, в дружбе Гильгамеша и Энгиду, Кастора и Поллукса и т д

126 Jung, *The Relations between the Ego and the Unconscious* par 365

127 О Христе, как западном символе, смотри работы Юнга "*Psychology and Alchemy*" . "*A Psychological Approach to the Dogma of the Trinity*", и "Aion"

128 "Peoples and Countries", *Complete Works*, Vol. 13. pp. 216-17 (modified)

129 MS B. M., fol. 156v. See Herzfeld, p. 133; *Selections*, p. 277

130. MS. C. A., fol. 252r. See Herzfeld, p. xxiii; *Selections*, p. 275.

131 То, что архетипическая картина богини грифов, самки, оплодотворенной мужским духом-ветром, никогда не прекращала расти в нем, отражает также и тот факт, что одной из его последних работ, сохранившейся в рисунке и копии ученика, была картина "Леда и Лебедь" Оплодотворенная птицей-ветром, Леда является матерью

героя. Она тоже улыбается, свидетельствуя о связи женщины с Богом-Отцом. У ее ног играют дети, родившиеся из яйца, а яйцо всегда символизировало потомство Великой Матери. Этими детьми являются Кастор и Поллукс, которые в античные времена, подобно Иоанну и Христу, воплощали двойственную, смертную и бессмертную, природу героя. На некоторых копиях картины рядом с ними изображены родившиеся из яйца дочери – Елена и Клитемнестра – матриархальные представительницы соблазняющего и убивающего аспектов Великой Матери, столь опасных для мужского начала.

132. From the Traktat von der Malerei; *Selections*, pp. 216-17.

133. *Lives of the Painters*, Vol. III, p. 327.

134. *Selections*, p. 392.

135. MS. B.M., fol. 156v; *Selections*, p. 276.

136. R. 682, MS. W.L., fol. 198r. See Herzfeld, p. 141; MacCurdy, Vol. I, p. 99.

ИСКУССТВО И ВРЕМЯ*

Искусство и время – обширная тема; уверен, что вы не ожидаете ее полного освещения в одной лишь лекции. В данном случае, мы не будем говорить о феномене времени в ощущениях человека или конкретных произведениях искусства; то есть, мы не будем рассматривать связь эго с живым потоком времени, с вечностью или моментом, с круговоротом времени или покоем во времени. Поначалу речь пойдет о связи искусства с конкретной эпохой; во второй части лекции мы коснемся специфической связи современного искусства со временем, в котором живем мы сами.

Однако, я буду говорить не как художник и не как критик; я даже не буду рассматривать художественные явления, с которыми мне пришлось иметь дело в качестве психолога, – более или менее художественные произведения, рождающиеся в ходе аналитической терапии. Данное исследование посвящено психологии культуры; целью его является понимание искусства, как психологического феномена, имеющего особое значение, как для коллектива, так и для индивидуума.

Мы начнем с творческой функции бессознательного, которое создает свои формы спонтанно, примерно так же, как это делает природа, которая – от атома и кристалла до органической жизни и планетных систем – спонтанно создает формы, способные производить впечатление на человека своей красотой. Этот субстрат и фон психофизического мира постоянно порождают разнообразные формы, и потому мы называем этот мир творящим. А неведомому в природе, порождающему формы внешнего мира, соответствует другое неведомое – коллективное бессознательное, которое

* Первая публикация в Ersnos-Jahrbuch, 1951 (Zurich).

является источником всего психического творения: религии, обрядов, организации общества, сознания и, наконец, искусства

Архетипы коллективного бессознательного являются изначально бесформенными психическими структурами, приобретающими видимые очертания в искусстве. Архетипы видоизменяются средой, через которую они проходят, то есть их форма меняется в зависимости от времени, места и психологического комплекса индивидуума, в котором они проявляются. Например, архетип матери, как динамичный объект в психическом субстрате, всегда сохраняет свои отличительные черты, но проявляет их в различном стиле (проявляет различные аспекты или приобретает иную эмоциональную окраску), в зависимости от того, где (в Египте, Мексике или Испании) и когда (в античные времена, в средневековье или современности) он проявляется. Парадоксальное многообразие его вечного присутствия, позволяющее выражать его в бесконечном разнообразии форм, кристаллизированно в осознании его бренным человеком; его архетипическая вечность образует уникальное единство с конкретной исторической ситуацией.

В данной лекции мы не будем обсуждать развитие специфических архетипов в какой-то *одной* цивилизации и не будем отслеживать разные формы одного и того же архетипа в разных цивилизациях. Любому, кто хочет убедиться в реальности этого всеобъемлющего феномена, достаточно обратиться в архив Эранос,[1] исходную точку для движения в этом направлении.

Мы также не будем говорить об эстетическом аспекте, истории стилей, которая изучает формы, принятые архетипами в различные периоды истории человечества, несмотря на то, что было бы очень интересно показать как, скажем, статичная концепция вечности и времени сформировала архетипический мир Египта, в то время, как в Центральной Америке тот же самый архетипический мир почти затерялся в джунглях орнамента из-за того, что на данной территории доминировал всепожирающий аспект Грозной Матери. Наша беседа начнется и закончится вопросом о том, что значит искусство для человечества и какое место оно занимает в человеческом развитии.

В начале развития человеческого сознания превалирует изначальная психическая ситуация: бессознательные, коллективные и надличностные факторы занимают более значительное и заметное место, чем факторы сознательные и индивидуальные. На этой стадии искусство является коллективным феноменом, который нельзя изолировать от контекста коллективного бытия, поскольку оно интегрировано в жизнь группы. Каждый индивидуум является художником, танцором, певцом, поэтом и скульптором; все, что он делает, и то, как он это делает, (даже если речь идет о принадлежащих ему предметах) остается выражением конкретной ситуации данной группы.

Хотя с самого начала коллективное получает первичный толчок от "Великих Личностей", даже они сами, в соответствии с диалектикой их отношений с группой, не считают себя единственными авторами своих работ, относя часть авторства на счет вдохновивших их предшественников, духов предков, тотема, или любого другого аспекта коллективного духа, оказавшего на них индивидуальное воздействие

Но творческий процесс не просто сверхъестественен, он также и воспринимается, как таковой, поскольку все бытие было изначально сформировано ощущением надличностного. Праздники и обряды являются узловыми точками поклонения сверхъестественному, которое формирует все, что вступает в контакт с его сакральной сферой: предмет культа и маску, фигуру и образ, сосуд и орнамент, песню и танец, миф и поэзию. Изначальную интегрированность всего вышеперечисленного в жизнь и сверхъестественный контекст доказывает тот факт, что в Океании, Африке, Индии или на севере Европы прослеживается один и тот же "стиль", сходство орнаментов на дверных косяках и ритуальных сосудах, сходство татуировок и раскраски масок, сходство фетишей и украшений на древке копья.

Это единство является признаком растворения индивидуума в контексте группы, находящемся за пределами его понимания; однако, когда мы говорим, что группа бессознательно следует указаниям коллективной души, мы не имеем ввиду, что она следует потребностям или инстинктам. Да, сознание индивидуума почти что слепо подчиняется скрытым силам; когда он получает творческий импульс от души,

он не предается раздумьям, а выполняет команду. Но определяющие чувства и мироощущение человека и скрытые психические потоки проявляются через цвета и формы, звуки и слова, которые кристаллизуются в символические духовные фигуры, выражающие связь человека как с архетипическим миром, так и с тем миром, в котором он живет

Поэтому человек с самого начала является творцом символов; он конструирует своей характерный духовно-психический мир из символов, которыми он говорит и мыслит об окружающем его мире, но также и из форм и образов, которые вызывают в нем его сверхъестественные ощущения.

Изначально человеческие эмоции, вызванные присутствием сверхъестественного, ведут к выражению, ибо бессознательное несет с собой свое собственное выражение, что входит в его созидательную функцию. Но эмоциональные порывы, которые движут группой и находящимся в группе индивидуумом, не должны рассматриваться, как динамика без содержания. Ибо каждый символ, как и каждый архетип, обладает специфическим содержанием, и когда мы говорим, что весь человек захвачен коллективным бессознательным, мы имеем ввиду, что захвачено и его сознание. Соответственно, мы с самого начала устанавливаем, что творящая функция души сопровождается реакцией сознания, которое, поначалу нерешительно, а потом все более активно пытается понять, истолковать и ассимилировать вещь, подчинившую его себе. Таким образом, уже на самой первой стадии происходит относительное оформление стиля выражения, в результате чего возникают определенные традиции.

В наше время развитого или чрезмерно развитого сознания, ощущения и эмоции считаются признаком артистической натуры; людям с неразвитым сознанием такое и в голову бы не пришло. Примитивные и ранние цивилизации считали, что творящая сила сверхъестественного поддерживает или даже порождает сознание: она устанавливает различия и порядок в движимом хаотическими силами неопределенном мире и дает человеку возможность сориентироваться.

В творящей сфере души, которую мы называем бессознательным, основные границы проведены точно так же, как они будут проведены в возникшем впоследствии сознании. Само появление психического образа представляет синтетическое толкование мира, и то же самое можно сказать о произве-

дении искусства в момент его зарождения. Произведение искусства обладает магической силой; оно представляет собой ощущение и восприятие, озарение и установление различий, слитые воедино.

Это несущественно, натуралистичен образ или нет; даже абсолютно натуралистичные рисунки животных, созданные людьми Ледникового Периода, с нашей точки зрения, являются символами. В примитивном, магическом восприятии мира, каждое нарисованное животное является чем-то сверхъестественным; оно есть воплощение и суть данного вида животных. Например, индивидуальный бизон представляет собой духовно-психический символ; в определенном смысле, он – это "отец бизонов", идея бизона, "бизон, как таковой", и именно поэтому он является предметом ритуала. Покорение и убийство, приручение и оплодотворение животного, разыгрывающиеся в психической сфере между группой людей и образом, символизирующим группу животных, имеют трансформирующее реальность (то есть, магическое) значение, потому что этот образ-символ включает в себя сверхъестественные сердце и центр живущего во внешнем мире животного, символические очертания которого составляют подлинное проявление сверхъестественного животного.

В период зарождения, формы выражения и ведущее архетипическое содержание культуры остаются бессознательными; но с развитием и систематизацией сознания, а также укреплением индивидуального эго, возникает коллективное сознание, культурный канон каждой конкретной цивилизации и эпохи. Иными словами, образуется состав определенных архетипов, символов, ценностей и установок, на который проецируется архетипическое содержимое бессознательного, и который, приняв жесткие формы мифа и культа, становится догматическим наследием группы. Жизнь группы больше не определяется бессознательным и неведомыми силами; вместо этого, известные группе надличностные фигуры и содержимое направляют как жизнь общины, так и осознанное поведение индивидуума во время праздника и отправления религиозных обрядов.

Это не значит, что человек подозревает о существовании связи между этим надличностным миром и глубинами своей собственной человеческой души, хотя надличностное может

выразить себя только посредством человека и обретает в нем форму в результате творческого процесса

Но даже после того, как возникает культурный канон, искусство, во всех его формах, поначалу остается интегрированным в общую жизнь группы, и когда культурный канон соблюдается во время религиозного праздника, вся творческая деятельность подчиняется этому существенному событию. Как выражение архетипической реальности, культовые виды искусства: изобразительное, музыка, танец и поэзия – являются внутренней собственностью коллектива.

Происходит ли явление сверхъестественного в нацарапанном на кости рисунке, в каменной скульптуре, в зданиях средневековых соборов, или в маске, созданной всего только для *одного* праздника и сожженной после него – в любом случае, явление сверхъестественного, восторг тех, кто придал ему форму и восторг празднующей это явление группы составляют нерушимое единство.

Но с ходом истории первоначальная ситуация резко изменилась, что выразилось, помимо всего прочего, в появлении феномена индивидуального создателя произведений искусства. С развитием индивидуальности и относительной независимости сознания исчезла ситуация, при которой творческий элемент в искусстве был интегрирован в жизнь группы. В сфере искусства активно устанавливаются различия; поэты, художники, скульпторы, музыканты, танцоры, актеры, архитекторы и т.д. становятся профессиональными группами, осуществляющими в искусстве конкретные функции Основная часть группы, если и сохраняет какую-то связь с творческими достижениями художника, то только в качестве потребителя его произведений.

Но ни индивидуум, ни художник и искусство не настолько далеки от коллектива, как это кажется на первый взгляд. Мы научились воспринимать сознание, как высокую партию в полифонии, низкая партия которой не просто сопровождает высокую, а, вообще-то, определяет тему. И подобная переориентация не ограничивается психической структурой индивидуума; она также порождает необходимость в новом подходе к отношениям между людьми.

Мы воспринимаем группу как целостное психическое поле, в которое встроена реальность индивидуума. Так что индивидуум является органом и инструментом коллектива.

Но встроенность индивидуума в это психическое поле обусловлена не только его сознанием или образованием, данным ему коллективом. Отдельные структуры человеческого организма регулируют друг друга чрезвычайно сложным способом и те структуры, которые необходимы для целостности всей индивидуальной личности, оживают в снах таким образом, чтобы компенсировать однобокость осознаваемой жизни; в отношениях членов группы также существует компенсационный механизм, который (в отличие от указаний индивидуального сознания и авторитетов цивилизации) обеспечивает равновесие в жизни группы.

Как в группе, так и в индивидууме работают две психические системы, которые могут функционировать без сбоев только в том случае, если они настроены друг на друга. Одной из этих систем является коллективное сознание, культурный канон, система высших ценностей цивилизации, на которые ориентировано образование и которые оказывают решающее воздействие на развитие индивидуального сознания. Но бок о бок с этой системой идет живой субстрат, коллективное бессознательное, в котором постоянно предопределяются и подготавливаются новые пути развития, преобразования, революции, процессы обновления, и постоянные извержения которого предотвращают застой цивилизации и ее смерть. Но даже если мы воспринимаем группу, как целостное психическое поле, то люди, в которых заключены необходимые культурному канону и конкретной цивилизации компенсационные силы бессознательного, также являются существенными элементами этого комплекса. Однако только историку (хотя и он ограничен равновесием своих собственных систем и связью со своим временем) дано оценить подлинную историческую значимость группы, движения или индивидуума. Ибо совершенно не обязательно, что между истинным значением человека и значением, которое он имел в свое время (в глазах представителей его культурного канона), существует какая-то связь. С течением времени обнаруживается, что "лидеры" и "гении" являются обманщиками, а люди, поставленные вне общества, вне закона и объявленные "никем", оказываются истинными носителями реальности.

Определяющими силами являются не эго и сознание, а коллективное бессознательное и "я"; развитие человека и

его сознания зависит от стихийности и внутреннего порядка бессознательного и положение это сохраняется даже тогда, когда сознание и бессознательное вступают в плодотворные диалектические отношения друг с другом.

Существует постоянный взаимообмен между коллективным бессознательным (которое живет в бессознательном каждого индивидуального члена группы), культурным каноном (который представляет коллективное осознание группой ставших догмой архетипических ценностей) и индивидуальными творческими членами группы (в которых обретают форму и выражение новые комплексы коллективного бессознательного).[2]

В нашей попытке разобраться в различных формах отношений между искусством, художником и их эпохой мы берем за основу единство психического поля группы, в котором вольно или невольно, осознанно или бессознательно пребывает каждый индивидуум и каждая область культуры.[3] Это единство (как и единство индивидуальной души) состоит из коллективного сознания и коллективного бессознательного.

Как мы уже говорили, первая стадия в отношениях искусства с его эпохой представляет собой самопроявление бессознательного в символическом выражении сверхъестественного, характерном для времени зарождения искусства и ранних цивилизаций. Самопроявление бессознательного в искусстве всегда предполагает большую или меньшую степень осознаваемой или бессознательной цельности личности творческого человека; оно также предполагает встроенность этого человека в группу. Более того, единством характеризуются и плоды этой стадии; это искусство интегрировано в группу, как целое.

Ситуация меняется во второй стадии соотношений искусства с его эпохой – в проявлении культурного канона. На этом этапе в культурном каноне появляется нематериальное, будь то дух предка, бог, Будда или миф о Спасителе, будь то воскрешение Осириса, распятие Иисуса или обряд вырывания сердца.

Корни канонических форм, конечно же, также находятся в архетипах; то есть даже в своей проявляющей форме искусство является символическим выражением коллективного бессознательного, и хотя по самой своей сути оно представляет символы, близкие сознанию, в жизни группы

оно выполняет решающую терапевтическую функцию. Ибо факт осознанного представления символа не обязательно означает, что символ был сотворен полностью осознанно или что он был растворен посредством осознанной ассимиляции.

Да, проявление архетипа в культурном каноне ближе к сознанию, чем к чистому самопроявлению бессознательного; сверхъестественная сила становится менее неведомой. Но поскольку каждый символ выражает также и существенный неведомый элемент души, то его незаметное воздействие на человека продолжается в течение долгого времени, даже когда он толкуется и понимается, как часть культурного канона.

Стало быть, во всех цивилизациях архетипы канона являются сверхъестественными точками, в которых коллективное бессознательное проникает в живую реальность группы.[4] В функции произведения искусства, будь то здание храма, статуя божества, маска, фетиш, ритуал или сакральная музыка, входит представление архетипического и символическое проявление его в высшей точке бытия.

Это художественное проявление культурных канонов напоминает сооружение глубоких колодцев, вокруг которых собирается группа, и благодаря которым она существует. Все стены такого колодца расписаны традиционными символами, в которых живет религиозное сознание эпохи.

Но культурный канон – это не только связь с архетипическим субстратом бессознательного. Как "канон" он также означает ограничение и фиксацию вмешательства сверхъестественного и исключение непредсказуемых творящих сил. Стало быть, культурный канон всегда представляет собой надежную крепость; и, поскольку он систематически сдерживает догматическую часть сверхъестественного, он несет в себе опасность однобокости и застоя. Ибо архетипический мир – это динамичный мир перемен, и даже сверхъестественное и божественное – смертны, в той случайной форме, которая может быть постигнута человеком.

Архетипическое, как таковое, не имеет ни образа, ни названия, и форма, которую в любое время принимает бесформенность, так же мимолетна, как и любой образ, созданный человеком. Поскольку архетипический культурный канон должен восстать и обрести форму, то и его воплощение явля-

ется преходящим и должно подвергаться изменениям и трансформациям.

Для художника, призвание которого заключается в том, чтобы представлять культурный канон, неизбежен вопрос врастания в традицию (то есть в сложившуюся в данное время ситуацию и в коллективное сознание), а не получения от сил бессознательного непосредственного руководства к действию. Разумеется, образ канона может быть полон и внутренних ощущений, но его архетипическая реальность больше может не включать в себя всю личность художника. Искусство, ориентированное на уже проникшие в сознание участки архетипического мира, никогда не сможет реализовать свои высшие возможности.

Однако творческий процесс не обязательно должен заключаться в откровенном сокрушении культурного канона; он может идти "подпольно", внутри самого канона. Соответственно, объект, изображенный в произведении искусства, не может сказать нам, имеем ли мы дело с проявлением культурного канона, или же с происходящими внутри него эволюцией или революцией. Возьмем, к примеру, христианский канон, господствующий на Западе в течение вот уже двух тысяч лет. Если мы сравним современных мадонн с мадоннами эпохи готики или Возрождения, то мы сразу же увидим те революционные трансформации, которые претерпела эта архетипеческая фигура. Византийский Христос-Пантократор и грюнвальдский Христос на Кресте родились в разных человеческих и божьих мирах. Так и подмывает сказать, что они уже никак не связаны друг с другом.

Следующей стадией в отношениях искусства с его эпохой является стадия компенсации культурного канона. Важность этой стадии постоянно подчеркивалась профессором Юнгом. Корни ее находятся в жизненной силе коллективного бессознательного, которое противостоит коллективному сознанию в целостном психическом поле группы. Эта стадия предполагает существование оформившегося противостояния сознания и бессознательного, характерного для современного мира. В результате этого противостояния мы возвращаемся к непосредственному присутствию творящего сверхъестественного. Великое искусство такого рода почти всегда заключает в себе трагедию. Компенсация культурного канона означает противостояние ему, то есть, противосто-

яние сознанию и ценностям эпохи. Художник-творец, миссия которого заключается в компенсации культурного канона и сознания, является, как правило, изолированным индивидуумом, героем, который должен разрушить старое для того, чтобы дать возможность взойти солнцу нового.

Когда бессознательное с помощью художника вырывается наружу, когда архетипы жаждут появиться на свет, чтобы обрести форму в мире, тогда художник настолько далек от окружающих его людей, насколько он близок к их судьбе. Ибо он выражает будущее своей эпохи и придает этому будущему форму.

Например, значение реалистической живописи, возникшей в эпоху Возрождения и в течение столетий доминировавшей в нашем искусстве, далеко выходит за рамки чисто художественных категорий, типа подвижности фигуры, перспективы, пластичности, цвета и т. д. Может сложиться впечатление, что искусство Возрождения отвергло символизм средневековья, чтобы воспроизвести объективный внешний мир, но это не так; на самом деле, произошло (и этот феномен имел решающее значение для той эпохи) новое проявление архетипа земли, в противоположность доминировавшему в Средние Века архетипу неба. Иными словами, этот реализм является символическим выражением революции в архетипической структуре бессознательного.

Зарождение естественных наук и социологии, открытие индивидуального, возврат к античности, схима в христианстве, социальная революция – все это части полной трансформации психического поля, захватившей бессознательное всех людей, и, в особенности, людей творческих. Стало быть, голландская живопись – это не просто отражение кусочка внешней реальности; это – восторженное противопоставление этого мира миру потустороннему, провозглашение святости, красоты и жизненной силы материального мира, хвала жизни в этом мире и хвала земному человеку, в противовес восславлению небес, которые дотоле считались "истинным" миром.

И если отношение человека к этому "истинному" миру привело его к жизни, отягощенной первородным грехом, чувством вины и вечного несоответствия, то теперь человек стал чувствовать себя сыном земли, на которой его дом.

Этот ожесточенный конфликт господствовал в работах Босха, одного из самых замечательных живописцев среди тех, кто провозглашал наступление новой эры.[6] Он осознанно цеплялся за старый средневековый канон, но под его кистью мир преобразовывал сам себя. Мир становился демоническим и гностическим; все вокруг было искушением, и в параноидальном отчаянии своего аскетического, средневекового сознания он испытал возрождение архетипа земли, демонически сверкающего в каждой краске. Его земля трансформировалась в "земной рай", в чем был и парадокс, и железная логика, поскольку, по его мнению, Дьявол (в форме совы) изначально находился в самом центре творения. И все краски и формы этого якобы проклятого земного рая манили его богатством архетипических и классических ритуальных символов, обладавших такой красотой, что проклятие (хотя он этого и не знал), подобно проклятию Валаама,* неожиданно превратилось в благословение.

Его попытка изобразить кишащую демонами землю с помощью красок своей уникальной палитры привела к полной победе земли над его средневековым мироощущением. Например, его "Христос, несущий крест" и Вероника, изображенная на этой картине, не только не несут в себе ничего средневекового, но, наоборот, указывают на одну из наиболее насущных проблем будущих поколений – Великого Индивидуума с его душой, одинокого в толпе.

Воздействие этого восходящего земного архетипа, который должен был стать центральным компонентом нового культурного канона, простирается до Французской Революции, философского материализма, и довольно запоздалого вознесения мадонны на небеса. Только в наше время этот процесс стал более понятен, но, одновременно с этим, сам архетип подвергся трансформации: проекция растворяется, а содержимое реинтегрируется в душу. Как написал один из величайших поэтов нашего времени:

"Не этого ли, земля, ты хочешь?
Невидимый в нас
Воскреснуть? Не это ли было

* Маг и пророк, который был приглашен Валаком для изречения ритуально-магического проклятия против народа Израиля, только что пришедшего из Египта, но Валаам, в пророческом экстазе изрекает не проклятие, а благословение. *Прим. ред.*

Мечтой твоей давней? Невидимость! Если
Не преображенья,
То чего же ты хочешь от нас?
Земля, я люблю тебя. Верь мне, больше не нужно
Весен, чтобы меня покорить, и одной,
И одной для крови слишком уж много.
Предан тебе я давно, и названия этому нет."[7]

Веление времени действует в художнике, даже если он этого не хочет или этого веления не ощущает, или же не понимает его истинного значения. В этом смысле он схож с провидцем, пророком, мистиком. И именно тогда, когда он не отражает существующий канон, а кардинально преобразует его, его деятельность поднимается на сакральный уровень, ибо он непосредственно отражает истину и сверхъестественное.

Развитие специализации и дифференциации уничтожило характерную для первоначальной ситуации близость каждого индивидуума к психическому субстрату. Поскольку культура, отчасти, является щитом от сверхъестественного, отражающие культурный канон люди утратили контакт с первичным огнем непосредственного внутреннего ощущения. Это внутреннее ощущение не является также и их функцией, поскольку они представляют осознанный и рациональный аспект архетипического мира, желание сохранить искусственную скорлупу жизни, именуемую культурой. Соответственно, творческая борьба со сверхъестественным стала уделом индивидуума, а главной ареной этой борьбы является искусство, в котором обретает форму отношение творческого индивидуума к сверхъестественному.

В результате последующего давления психического субстрата, художник реализует не только себя, но также и свою эпоху. В первоначальной ситуации, художник или любое лицо, предлагающее придать форму предмету культа, должен был очистить себя для того, чтобы достичь возвышенного и отстраненного надличностного состояния, ибо только в этом состоянии человек мог стать творящим орудием сверхъестественных сил. В первоначальной ситуации, этот подготовительный ритуал проводился с согласия коллектива. У современного художника это происходит невольно; чужой среди людей, он одинок и подчинен только своему творческому импульсу.

Мы знаем, что творящая энергия бессознательного овладевает индивидуумом с помощью автономной силы инстинкта и подчиняет его себе, не обращая ни малейшего внимания на самого индивидуума, его жизнь, счастье или здоровье. Творческий импульс идет от коллектива; как и любой инстинкт, он служит воле вида, а не индивидуума. Стало быть, творческий человек является инструментом надличностного, но, будучи индивидуумом, он вступает в конфликт с овладевшим им сверхъестественным.

Существует широкий спектр творческих феноменов – от низших, бессознательных стадий экстаза и сомнамбулизма до высшего уровня осознанного восприятия, на котором художник берет на себя всю ответственность, и на котором существенную роль играет формирующее, толкующее сознание.

Такой же конфликт доминирует в отношениях художника с коллективом и временем, в которых он живет. Если им движет желание компенсировать культурный канон, это является свидетельством того, что он побывал в плену у этого канона, сумел из него вырваться и подняться над каноном. Только путем страданий, возможно неосознанных, причиняемых ему нищетой культуры и времени, в которых он живет, художник может прийти к свежему источнику, которому суждено утолить потребности его времени. Иными словами, творческий человек (хотя это часто не бросается в глаза), на самом деле, глубоко привязан к группе и культуре, в которых он живет, привязан более глубоко, чем любой другой человек, живущий в безопасной скорлупе этой культуры, и даже более глубоко, чем официальные представители этой самой культуры.

Психическое поле творческих людей отличается целостностью, благодаря доминированию надличностного в их психическом субстрате. И хотя творческие люди, как правило, живут, не зная друг о друге, не оказывая друг на друга никакого воздействия, похоже на то, что всех людей, которые когда-либо стремились компенсировать конкретный культурный канон и создать новый, подгоняла одна и та же сила. Все они двигались в одном и том же направлении, хотя вел их неведомый импульс внутри них самих, а не заранее проложенная дорога. Этот феномен называется просто – *Zeitgeist* – и никто не пытается объяснить его.

В наше время мы смогли проанализировать и установить все виды причинно-следственных связей, объясняющих *Zeitgeist*, но эти объяснения являются убедительными лишь отчасти. Наименее дерзкая из них гласит, что сила, которая, в одно и то же время, вырывается на поверхность и в литературе, и в философии, и в живописи, и в музыке, и в политике, и в бесчисленном количестве творческих индивидуумов, сила, которая накладывает свой отпечаток на дух времени, *любого* времени, является надличностной и бессознательной. Нет, мы не хотим принизить роль сознания, отвечающего за осознаваемые проблемы, но мы должны признать, что директивы коллективного бессознательного имеют большее, решающее значение.

На всех стадиях отношений искусства со своим временем – самопроявление бессознательного, проявление культурного канона и компенсация культурного канона – психическое поле, в которое встроен индивидуум, остается решающим фактором. Несмотря на все перемены, произошедшие в ходе человеческого развития, отношения, в которых индивидуум находится с коллективом, остаются его судьбой.

Но в ходе истории человечества художник постоянно становится все более индивидуализированным и утрачивает свою первоначальную анонимность. По мере развития эго и сознания, облик индивидуального художника освобождается от анонимности стиля того времени, в котором он живет. Эта индивидуация творческого человека является началом его "индивидуации" – высшей формы отношений между искусством и его эпохой.

Мы обозначим эту последнюю стадию, как превосходство искусства. Мы считаем, что оно покоится на индивидуальном развитии художника, которое превращает его в Великого Индивидуума, поднимающегося над коллективом, как внешне, так и внутренне. В его функции больше не входит выражение творческой воли бессознательного, или изображение участка архетипического мира, регенерация или компенсация существующей культуры с помощью содержимого глубин коллективного бессознательного.

Фундаментальное отличие этой стадии от всех остальных заключается в том, что художник достигает уровня вневременности. И хотя мы очень неохотно пользуемся такими терминами, но эта стадия художественного творения не

может не характеризоваться такими словами, как "вечность", "интуитивное понимание сути" *(Wesensschau)* и "метафизическое ощущение".

Хотя любое творческое проявление архетипа является проявлением чего-то вечного, и хотя архетипы являются истинным содержанием искусства, присутствие вечности в произведении искусства никоим образом нельзя разглядеть с первого взгляда. Именно потому, что искусство в такой большой степени посвящено отображению культурного канона, для его понимания требуется знание истории и ориентация в исходных положениях того культурного канона, к которому относится данное произведение искусства. Можете со мной не соглашаться, но подумайте о том, что сегодня мы, как нечто само собой разумеющееся, принимаем величие азиатского или примитивного искусства, а потом вспомните суждение Гете об ужасных идолах Индии и общее мнение о примитивных народах, существовавшее еще поколение тому назад. Только в наше время стало возможным воспринимать "искусство мира" и ценить его.

Подумайте так же и о том, что всех великих творцов нашей собственной культуры, от Рембрандта до Баха, от скульпторов эпохи Готики до Эль Греко, последующие поколения должны были открывать заново. Потому и мы являемся наследниками традиции, которая учила нас видеть, слышать и ощущать заново. Там, где есть новое знание о человеке, будет создано и новое искусство, а вечное в искусстве прошлого будет открыто заново.

В этом смысле вневременность искусства может быть воспринята только сильно развитым сознанием, поскольку как можно полностью понять любое изображение Христа, ничего не зная о христианстве, любое изображение Будды – ничего не зная о буддизме, любое изображение Шивы – не зная индуистскую концепцию космических циклов?

Значит, стадия превосходства искусства – это иллюзия? Можем ли мы, на самом деле, знать нечто большее, чем связь произведения искусства с нами и тем временем, в которое оно было создано? И можем ли мы сказать о художнике нечто большее, чем то, что (если мы не будем принимать во внимание вечность отображенного им архетипа) он шел впереди своего времени всего лишь на полшага?

Возможно, я сумею лучше всего объяснить, что я имею ввиду под "превосходством", если обращусь к работам великих творцов прошлого.

Последние сто лет развития западной цивилизации приучили нас интересоваться биографиями художников. Мы подходим к их биографиям как к мифологическим жизнеописаниям доисторических героев, с той лишь разницей, что эти Великие Личности ближе нам и мы чувствуем большую связь с их победами и поражениями, так что, насколько бы они не были выше нас, нам кажется, что они прибавляют достоинства и нашему собственному существованию.

Мы прослеживаем ход их жизни совсем не из праздного любопытства. Они служат нам в качестве примера для подражания в том смысле, что их жизнь и работа образуют единство, которое мы называем индивидуацией и к которому мы должны стремиться в своем скромном масштабе.

Каждый из этих творцов прошел через все стадии, которые мы попытались охарактеризовать. Он начинает с того, что реагирует на родившийся внутри него творческий импульс, который, как и на стадии самопроявления бессознательного, стремится обрести какую угодно форму. Затем, взрослея, он срастается с конкретикой своей эпохи; посредством образования он становится наследником и сыном определенной культурной традиции.

Но вне зависимости от того, медленно ли художник вырастает из традиций своего времени или перемахивает через них одним прыжком, если только он не останавливается на стадии отображения культурного канона (а ни один из великих творцов не задержался на ней) и приносит новый элемент, которого недоставало эпохе, он, в конце концов, остается в одиночестве. Он – один, и не важно, кто он такой: вызывающий поклонение олимпиец, органист, уважаемый узким кругом прихожан, или нищий сумашедший.

Борьба этих великих людей со своими внутренними силами и внешним временем, приводит к свершению, которое превосходит художественную и символическую реальность их творческой жизни. В музыке, живописи, скульптуре и поэзии они восходят на архетипическую вершину, являющуюся внутренней жизнью мира. То, что говорит с нами с автопортрета пожилого Рембрандта и поздних картин Тициана, в конце второй части "Фауста", последних пьесах

Шекспира, в Искусстве Фуги или последнем квартете Бетховена – странное преображение, прорыв в царство сути. И это преображение не зависит от содержания, формы, материала или стиля, хотя превосходство формы является одним из его элементов.

В этих произведениях, созданных человеком, проявлен мир сверхъестественного, в котором устранено противостояние внешнего и внутреннего – природы и искусства. Их тайная алхимия достигает синтеза сверхъестественного в самом сердце природы и души.

Эти пожилые мастера обрели образ и подобие первичной творящей силы, существовавшей еще до сотворения мира, силы, существующей вне мира, силы, с самого начала расколотой противостоянием природы и души и, все же, являющейся сутью неделимого целого.

В своем творческом одиночестве Великие Старики вырвались из пут своих эпох; они сбежали из тюрьмы времени и привязанного к эго сознания. Мы начинаем понимать, что высшая алхимическая трансформация искусства просто-напросто отражает алхимическую трансформацию личности Великого Индивидуума. Во-первых, он отделяет себя от сверхъестественных сил, вне зависимости от того, сопротивляется он им или следует их указаниям. Но сейчас, когда само его эго интегрировано в творческое "я", которое с самого начала было направляющей силой его бытия, центр тяжести смещается. Изначальное противостояние между его эго, сверхъестественным субстратом и внешним миром ликвидируется и, в высшей форме превосходящего искусства, заменяется творческим актом, который есть дух-природа и преображенная природа.

По этой причине невозможно характеризовать стиль этих, обогнавших свой век, работ, поскольку творческая интеграция личности поднимается над любой существующей во времени формой.

Это искусство как осознанно, так и бессознательно уже не принадлежит к какому-то конкретному историческому времени; одинокий глас этих "пиковых" работ вопиет в пустыне. И никто не может с уверенностью сказать, что это – монолог или диалог человека и абсолюта. Отсюда проистекает и отчуждение этих великих людей от их современников – они,

подобно старику Лао-Цзы, оставили у себя за спиной перевал, за которым живет все остальное человечество.

Если мы называем превосходящее искусство религиозным, то только потому, что вера Баха и атеистическая бесконечность китайского пейзажа являются двумя родственными формами превосходства, и потому, что мы считаем эти абсолютные произведения и многие другие работы такого же типа высшим религиозным актом, на который только способна творческая часть человечества.

И снова мы должны заявить, что это ощущение всемирного родства стало возможным только в наше, якобы, нерелигиозное время, время, которое, как нам часто говорят, заслуживает только уничтожения. Каждый раз, когда традиционное искусство постигает суть архетипа, оно добивается этого посредством заключения архетипа в жесткую форму, ориентированную на человеческий мир – даже если этим архетипом является смерть Спасителя, медитация Будды или эманация божества. Как объект поклонения, как пример и как отображение надличностного, оно всегда означает сошествие вечного в реальность надежного мира веры.

Но в тех редких случаях, когда имеет место феномен превосходства, надличностное, несмотря на то, что оно проявилось посредством человека, обретает свою собственную объективную реальность, так сказать, говорит само с собой. Оно больше не ориентировано на человека, мир, эго, коллектив, надежность или ненадежность; вместо этого, акт творения, который таинственным образом создает форму и жизнь, как в природе, так и в человеческой душе, познает сам себя и светит своим собственным светом. Творческий импульс высвобождает сам себя. "Я", которое человек ощущает внутри себя, и творящее мир "я", которое проявляется вовне человека, соединившись на плане художественного творения, достигают прозрачности символической реальности.

Конечно, невозможно объективно утверждать, что каждый способен обнаружить это превосходство в конкретных произведениях искусства. Достаточно и того, что этот уровень существует и его можно ощутить в некоторых из них. Один человек может обнаружить его в пейзаже кисти Леонардо или в стихотворении Гете; другой может обнаружить его где угодно. Но в любом случае мы можем сказать, что это ощущение может быть обретено только посредством не-

многих самых великих произведений и только теми, кто готов к нему и открыт ему. Ибо, даже в том случае, когда высшая форма художественной реальности обретает объективное существование в произведении искусства, она должна быть заново рождена в субъективном ощущении человека.

Нам представляется, что одна из основных функций любого искусства заключается в том, чтобы привести в действие архетипическую реальность надличностного внутри индивидуума, на высшем уровне художественного ощущения привести самого индивидуума в состояние превосходства – то есть, поднять его над временем, эпохой и "конечной" вечностью, реализованной в любой конечной архетипической форме – и привести его к вневременным движущим силам, находящимся в самом сердце мира.

В этом смысле величайшим искусством является умение видеть так, как это описано братиславским раввином Нахманом: "Если человек подносит руку к своим глазам, она закрывает от его взгляда самые высокие горы; так и суетная земная жизнь не дает увидеть яркие огни и великие тайны, которыми полон мир; и тот, кто сумеет убрать ее от своих глаз, подобно тому, как он убирает руку, узрит яркий свет внутреннего мира".[8]

II

Очень трудно, если вообще возможно, анализировать искусство нашего времени, поскольку мы по-прежнему полностью погружены в психическое поле, частью которого является и оно. Поэтому, позвольте мне ненадолго вернуться к уже обсуждавшимся нами вопросам.

На рис. 2 вы найдете диаграмму "сбалансированной" цивилизации, показывающую единство коллектива и эпохи с культурным каноном. Полукруг – это арка, поддерживающая высшие ценности времени, символы, образы, идеалы, составляющие надличностную среду, в которой находятся корни психико-духовного бытия коллектива. Архетип коллективного бессознательного связан с каждой из этих высших ценностей. И мы можем сказать, что глубина и сила архетипа, постигаемого посредством его проекции на вы-

сшую ценность культурного канона, соизмеримы с его положением на небесной арке.

Для коллектива мир культурного канона так же надличностен, как и мир коллективного бессознательного. Связь между нижним и верхним полукругами и между ними и душой группы и индивидуума – это и есть бессознательное.

Единство жизни в этой относительно автономной сфере – надежно и упорядоченно до тех пор, пока высшее пребывает в равновесии с низшим. Ибо, в сбалансированной цивилизации коллектив и личность – едины и питаются силами бессознательного. Часть этих сил приходит в личность через сознание, поддерживающее непосредственную связь с комплексами культурного канона в религии, искусстве, обычаях, науке и повседневной жизни; другая часть – через бессознательное, приведенное в действие архетипами, воплощенными в культурном каноне.

Диаграмма на рис. 3 представляет распад культурного канона, характерный для нашего времени и предшествовавших ему двух веков. Было утрачено равновесие противостояния в психическом поле. На моем рисунке формирующий канон архетип выглядит постепенно растворяющимся. Соответствующие ему символы распадаются, а арка обрушивается, поскольку лишилась основания. Точно так же, как пчелиный рой погружается в хаос и панику, стоит только уничтожить его центральную власть, воплощенную в королеве роя, так и разрушение культурного канона приводит к хаосу и панике в обществе.

Этот хаос и сопутствующая ему атмосфера обреченности ни в коей мере не ослабляются пришествием новых архетипов, которые, собственно, могли привести к крушению старого культурного канона. Люди нашего времени, подобно людям античности и Средних Веков, пугаются, когда падают звезды, когда по небу пролетают кометы, когда на небесном своде происходят ужасные перемены, когда появляются прочие признаки приближающегося конца эпохи, который данному конкретному поколению представляется концом всего света.

Точно так же, как (в архетипическом смысле) каждый Новый Год – а у ацтеков, начало последней недели старого года[9] – является опасным временем рокового подведения итогов, так и начало каждой новой культурной эпохи связано

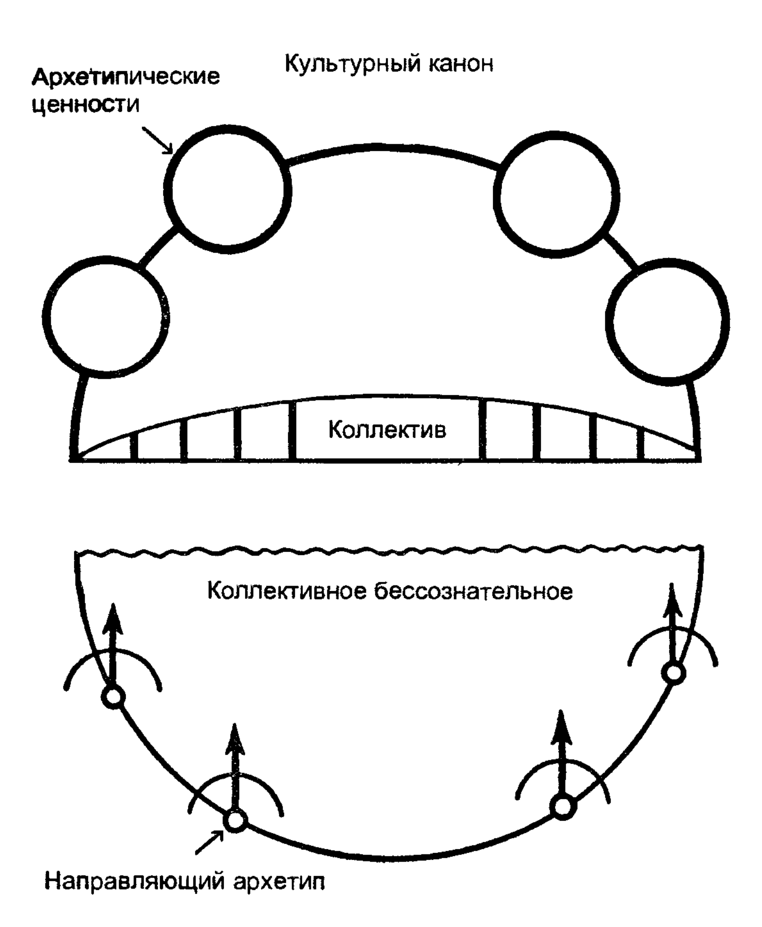
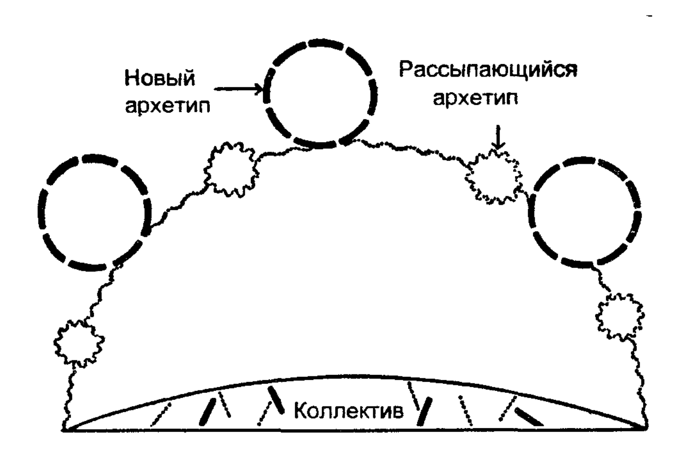

Культурный канон
Архетипические ценности
Коллектив
Коллективное бессознательное
Направляющий архетип

Рис. 2


Новый
архетип
Рассыпающийся
архетип
Коллектив

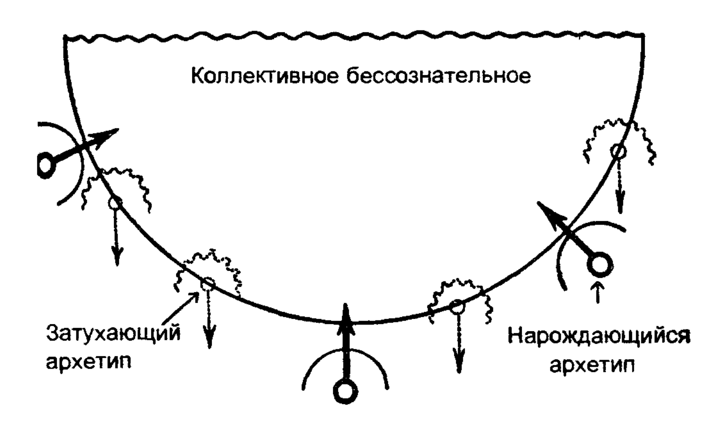

Коллективное бессознательное
Затухающий
архетип
Нарождающийся
архетип

Рис. 3

со всем, что характеризует конец старой эры. Только в редкие моменты, в разрывах облаков на темном небе рушащегося канона, некоторые индивидуумы замечают новые созвездия-комплексы, которые принадлежат уже новому канону и дают представление о его очертаниях.

Нам нет нужды долго распространяться на тему тенденции развития западной цивилизации за последние несколько сот лет и, в особенности, в наш век. Эту критическую работу уже проделали выдающиеся мыслители, в частности, Маркс, Киркегор, Ницше и Фрейд. Самоуверенность и самодовольство нашего века; его лицемерие; его уверенность в том, что ему принадлежит все хорошее, истинное, благородное и красивое; его безразличие к горю ближайшего соседа; миссионерское и империалистическое высокомерие нашего века, полагающего, что он является вершиной развития человечества; его викторианство на фоне проституции и французского канкана – все зто является выражением внутренней пустоты ценностей, которые когда-то имели значение и которые человечество воздвигло ценой отчаянных усилий.

Вся эта показуха уже не действует; сегодня распад нашего культурного канона очевиден и общие признаки этого распада характеризуют наше время и его выражение в искусстве. Мне кажется, что весь этот процесс похож на то, что происходит с индивидуумом, когда, по какой-то причине, рушится его индивидуальный канон, его мир осознаваемых ценностей.

Исчезновение чувства уверенности и надежности, которое, в свое время, придавал культурный канон, выражается, прежде всего, в возникновении чувства изолированности, заброшенности, бездомности и отчуждения, которое за последние сто лет в значительной степени распространилось по планете. Наверное, еще никогда в истории литературы и живописи не было столько изолированных индивидуумов. Исчезли такие понятия, как школа, традиция и единство стиля. Разумеется, глядя со стороны, мы можем увидеть некоторое родство; и, все же, каждый индивидуум, похоже, чувствует потребность все начинать с самого начала.

Если говорить о живописцах, то вот только несколько имен из тех, что прославились за последние шестьдесят лет: Сезанн, Ван Гог, Гоген, Руссо, Мунк, Клее, Матисс, Шагал, Пикассо – ничего подобного еще не было в истории. Каждый

из них представляет собой целый мир, каждый из них, со свойственным только ему отчаянием пытается в одиночку справиться с угрожающим ему хаосом или придать этому хаосу форму. Не случайно мы сегодня так часто слышим разговоры о тщете и заброшенности индивидуума. Свойственное этим живописцам чувство неуверенности, оторванности от корней и всемирного развала подгоняет также и современных композиторов и поэтов.

Да, еще существует психология доаналитической эпохи и, точно так же, еще существует искусство позавчерашнего дня. Но фальшивая невинность этого псевдоискусства, которое пытается освещать жизнь светом давно угасших звезд, вызывает не меньшее беспокойство, чем искусство, принадлежащее нашему времени. В этой ситуации уместна древняя красота слов "Книги перемен": "Благородный человек не осмеливается выносить решение по спорному вопросу (в соответствии с красотой формы)".[10] А мы, действительно, стоим перед множеством великих и спорных вопросов.

Стало быть, в наше время, как никогда раньше, быть верным истине означает иметь мужество признать существование хаоса. В своем романе "Доктор Фаустус", который является примером самого глубокого понимания характера нашего времени, Томасс Манн говорит об "Апокалипсисе" Леверкуна, этом выражении современного отчаяния: "Во всем этом произведении доминирует тот парадокс (если это парадокс), что дисгармония в нем является выражением всего возвышенного, строгого, благочестивого, духовного; в то время, как гармония и твердая тональность относятся к адскому миру, которым, в этом контексте, является мир обыденности и банальности".[11]

Когда мир стабильности рушится, человека неизбежно пожирает *nigredo,* тьма и хаос *prima materia,* и в мире устанавливается господство двух великих архетипических фигур – Дьявола и Грозной Матери. Дьявол – это тень, зло, депрессия, гаснущий свет, отчаянная дисгармония. Я уже довольно подробно высказывался на тему проникновения этого темного аспекта в западный мир и, к неудовольствию тех, кому нравится смотреть на мир сквозь розовые очки, пытался обрисовать этические последствия этого вторжения.[12]

Подумайте о длинной цепочке, которая начинается с "Фауста" Гете и романтической "доппельгангеровской" литерату-

ры: "Моби Дика" Мелвилла, произведений По, Бодлера, Тракль, Гейма, Кубина, Кафки, и продолжается современными детективными романами и фильмами. Подумайте о том, что подтвердились мрачные предсказания о страданиях, болезнях, преступлениях и безумии, о диких ордах жестоких невежд, потрясших мир. Ад, *nigredo*, вырвались наружу и заселили нашу реальность, как на картинах Босха. Те, кого эта тьма почти ослепила, уже не верят в то, что природа добра, человек благороден, прогресс естественен, а Бог милосерден.

Эта тьма приносит с собой дисгармонию; "красота" отбрасывается во имя истины, так называемого "уродства". И характерная для современного мира дисгармония не только привносит свое мрачное, отрицательное "содержимое" в наше сознание, но, ведет к общему распаду формы. За спиной архетипа Сатаны и окружающей его тьмы, под ударами которых рухнул обветшалый мир старого культурного канона, поднимается всепожирающая Грозная Великая Мать, ломающая, крушащая и несущая безумие. В современном искусстве мы повсеместно видим крушение и распад формы.

Похоже на то, что либидо ушло из когда-то округлого и прочного внешнего мира, и потекло в мир внутренний. Если в живописи прошлого мир представлялся реальным, то теперь он стал одной сплошной иллюзией. Этот процесс начался с импрессионистов, которые отринули "иллюзорную глубину перспективы", оптическую поверхность, объективный цвет и внешнее единство. Как и в литературе, законы композиции были низвергнуты. Путь от Гете к Достоевскому, от Достоевского к Прусту, а от Пруста к Джойсу, – это не путь вырождения, но он действительно знаменует осознанное разложение стиля, человеческой личности и унифицированной работы.

Например, в романах Достоевского мы встречаем уже не приспосабливающегося к миру индивидуума, а психическое движение, которое сокрушает все формы, в том числе и форму самого индивидуума; на самом деле, Достоевский пишет не о каком-то конкретном человеке, а о сверхъестественных силах внутреннего мира.

Даже у таких мастеров создания характера, как Бальзак и Толстой, мы находим аналогичный распад гибкого индиви-

дуума. Истинным "героем" становится уже не индивидуум, а коллективный процесс, группа или эпоха. Это не значит, что индивидуум больше не характеризуется, как индивидуум, или что литературной форме больше не уделяется должного внимания. Но главным героем является бытие коллектива, которое рассматривается не только в социологических, но и в более универсальных категориях: война, деньги, брак и т. д. Роман перестал был произведением о личности, отныне он населен надличностными силами. А если речь идет о семейном романе, то в нем акцентируется смена поколений, времен, эпох.

Единство времени, места и действия; цельность характера; гибкость индивидуума; *Bildungsroman* – какими бесполезными и устаревшими кажутся они в это время, когда хаос грозит поглотить нас и каждое серьезное произведение искусства должно быть прямо или косвенно посвящено этой проблеме. Ибо, даже в том случае, когда проблема формулируется по-другому, даже тогда, когда она принимает философскую, социологическую, теологическую или психологическую окраску, все равно, взяв ее, как целое, мы ощущаем безмерную тревогу и ясно осознаем огромную опасность. И это было еще так задолго до нашей эпохи мировых и атомных войн.[13] Поначалу, хаос обнаруживается внутри; это – опасность, исходящая изнутри; и современное искусство, возможно, больше, чем искусство какой-либо другой эпохи, обращено вовнутрь.

Если мы отринули внешнее единство, квази-реальность, то это было реакцией на действие ужасной силы внутри нас; уничтожение всего, что считалось праведным, повлекло за собой сокрушение всего, что считалось реальным. Ярким примером является Джойс, внутренняя сила которого проявилась в извергающемся потоке слов, невольном созидании.

Именно в этот момент, психоанализ, который является аналогичным феноменом из другой части нашего психического поля, вторгся не только в литературу, но и во все современное искусство; в результате чего произошло развитие всех областей искусства. Метод свободной ассоциации – это инструмент для поиска содержимого бессознательного и определения направления его движения, а также сокрушитель формы и осознанной систематизации, которая сейчас

представляется фальшивым фасадом, вымыслом "внешнего мира", не обладающим внутренней истинностью.

На самом деле, вторжение иррационального в искусство было естественным выражением времени задолго до того, как сюрреалисты сделали из него догму. Утрата сознанием контроля – это всего лишь последствие распада культурного канона и тех ценностей, только благодаря которым сознание и может ориентироваться. То, что сюрреалисты сделали сновидения, болезнь и безумие главным содержанием искусства, и попытались извлечь свои живописные и литературные произведения непосредственно из подсознания, было, всего лишь, карикатурой на метания великих творческих личностей, поскольку все они отмечены знаком Орфея, который был разорван на куски менадами. В результате искусство, отражающее наше время, состоит только из фрагментов, а не из завершенных работ. Для сонмов "маленьких" художников отсутствие канона само стало каноном, что и породило все наши нынешние "измы".

И в этом Великие Люди отличаются от людей маленьких. Великие художники осознанно используют ситуацию, растворяя сформированную внешнюю реальность в потоке чувства и действия, который, хотя и исходит изнутри, тем не менее, управляем; это в равной степени относится к Клее и Шагалу, к Джойсу и Томасу Манну. Маленькие художники делают из этого принципа программу; они развлекают себя и мир литературным и живописным выражением своей невоздержанности, демонстрацией своих частных комплексов, как, например, Дали.

Появившиеся за последние шестьдесят лет художники попали во власть силы, способной их уничтожить. Эти живописцы являются не мастерами (в старом смысле этого слова), а жертвами, даже когда они являются господами положения. В результате того, что форма внешнего мира оказалась разбитой, техника живописи, которой можно дать определение и которую можно выучить, практически перестала существовать. Все художники подвергаются демоническому воздействию со стороны внутренних сил. Куда бы не гнали их эти силы – в одиночество и болезнь, как Мунка, в безумие, как Ван Гога, на далекие первобытные острова, как Гогена, в аморфный мир внутренней трансформации, как Пикассо – их отчаяние и напряжение, в котором они работа-

ют, резко контрастируют со спокойствием художников прошлого, чувствовавших себя носителями традиции.

У Кубина и раннего Клее мы находим гротескное искажение, тревогу и беспокойство, хлещущие из бессознательного; мы находим их у Одилон Редона и у Энсора, у Лотрека и Мунка. Зловещие предзнаменования и страх мировой катастрофы глядят не только с пунктирных линий Пикассо и Брака, но также и с большинства современных скульптур, с их беспорядочными фрагментами разорванных тел.

Мир снов Кирико и мир духов Барлаха взаимосвязаны, точно так же, как они связаны с Рембо и Рильке, с "Волшебной горой" (несмотря на ее совершенно иные очертания) и "Степным волком" Гессе. Всех их характеризует тревога, вторжение *die andere Siete* (Другой Стороны), которое интуитивно предвосхитил Кубин.

По мере того, как Грозная Мать пожирает наш дневной мир, разрываемый на куски в ходе кровавых ритуалов, которыми являются наши войны, демоническая, магическая и элементарная иррациональность вторгается в нас. Поток либидо течет внутрь, из рушащегося канона в бессознательное, и приводит в действие дотоле пребывавшие в спячке образы прошлого и будущего.

Вот почему искусство примитивных народов, детей и безумцев вызывает сегодня такой большой интерес; здесь все перемешано со всем и почти неуловимо. Точно отобразить эту стадию истории мира почти невозможно, поскольку мы по-прежнему находимся в бесформенном состоянии творческого распада: протоплазмы, смеси разложения и нового рождения – аморфной, атональной, дисгармоничной, первобытной.

Тьма, *nigredo*, означает развал различий и форм, всего, что известно и определено. Когда психическое либидо индивидуума утекает во тьму, он снова погружается в prima materia, в хаос, в котором вновь приходит в действие психическое состояние порождения, *participation mystique*. Тот же феномен мы обнаруживаем и в современном искусстве. Распад внешнего мира, формы и индивидуума ведет к дегуманизации искусства.



Жизненная сила покидает человеческую форму, которая дотоле была ее высшим воплощением, и пробуждает сверхчеловеческие и дочеловеческие формы. Человеческая

фигура, в психологическом смысле соответствующая личности, центр которой находится в эго и системе сознания, заменяется анонимной жизненной силой извергающегося бессознательного, творческой силой природы и души.

Этот процесс явно прослеживается в пейзажах импрессионистов. Трансформация начинается с внешнего мира, который становится психическим и постепенно теряет свой объективный характер. Вместо того, чтобы изобразить сегмент внешнего мира, художник рисует только ради самого процесса рисования, заботясь только об изобразительных средствах, о цвете и форме: психический символ заменил объект. Но благодаря *participation mystique*, этот психический символ вступает в более тесный, более эффективный и более внутренний контакт с тем сегментом мира, к которому он относится, чем реалистичная объективная картина, продиктованная сознанием и равнодушно "выполненная"

На полотнах современных художников мы видим странную смесь, единство мира и души, в котором фрагменты пейзажей, кубы, окружности, формы, цвета, части человеческих тел, органические и неорганические компоненты, изгибы, обрывки снов, воспоминания, деконкретизированные объекты и конкретизированные символы парят в какой-то странной среде. Мы невольно вспоминаем миф, гласящий, что еще до того, как мир был сотворен и заселен знакомыми нам фигурами, на свет появились фрагменты – руки, головы, глаза, туловища и т. д. Связь между ними отсутствовала и появилась позднее.

Пикассо, изображающий это начало мира и своими кубистическими произведениями сопротивляющийся его хаосу; Шагал, лирически парящий над этим миром в гармонии разноцветного потока жизни; Клее, с его знаниями посвященного, высекающий тайную полифонию внутреннего порядка мира; всеми этими людьми движет *participation mystique*, внутренний поток, подчиняющийся своим собственным законам и не связанный с иллюзией внешней реальности.

Все это деконкретизировано; и если к картине приклеены пробки, пирожные, обрывки бумаги или какие-нибудь другие предметы, то эта квазиконкретность только подчеркивает призрачное качество произведения в целом. Динамика заменяет композицию, энергия цвета и формы заменяет иллюзию внешней реальности, аморфное заменяет обычное и

очевидное, а распад и бездна изгоняют комфорт и "натюрморт".*

Эта деконкретизация выражается так же и в тенденции рисовать картины в двух измерениях, признаком которой является отказ от материальности мира и тела во имя динамики формы и цвета. Эта тенденция, кстати, имеет свой аналог и в науке, как физике, так и психологии.

Человек демонизируется, а вещи очеловечиваются: лицо исчезает в буйстве красок и форм, а капля краски глядит на нас человеческим глазом. Все перемещается и скачет, то в пустую банальность, то в бездну космического страдания, то в мистические цветовые трансформации. Смешайте все это и добавьте в смесь непостижимое – разве этот коктейль не похож на реальную жизнь? Но даже, если мы признаем, что современное искусство является подлинным выражением нашего времени, все равно встает вопрос: является ли это искусство искусством в прежнем смысле этого слова? И несмотря на то, что те, кто поначалу назвали это искусство "искусством дегенератов", сами были дегенератами, не пошло ли, в самом деле, наше искусство не в ту сторону, что нужно?

Осторожнее! Мы говорим о себе. Если это искусство дегенеративно, то и мы являемся дегенератами, поскольку бесчисленное количество индивидуумов переживает то же самое крушение культурного канона, то же самое отчуждение, то же самое одиночество – они видят тень вздымающейся тьмы и всепожирающего дракона. Распад и дисгармония этого искусства – это распад и дисгармония в нас самих; чтобы понять это искусство мы должны понять самих себя.

Если источник потребности в выражении находится в интенсивности ощущения, то может ли современный человек, миру которого грозит погружение в хаос, делать что-либо другое, кроме придания этому хаосу творческой формы? Только там, где хаос преодолен, может проявиться то, что находится за ним, и зерна плодов хаоса, вероятно, драгоценнее зерен любого другого плода. В наше время любая религия, любое искусство и любая нравственность не имеют будущего, если они не посмотрели в лицо хаосу.

* Игра слов: по английски натюрморт – "still life", то есть "неподвижная" (спокойная) жизнь. *Прим. пер.*

Потребность в новой морали – это не философская прихоть и не простое порождение неудачного стечения обстоятельств; это серьезнейшая проблема нашего времени.[14] Наступил момент, когда люди сегодняшнего дня и люди вчерашнего дня должны расстаться. Любой человек, уши которого не начинают гореть, а глаза слезиться при мысли о концентрационных лагерях, крематориях, атомных взрывах, из которых и состоит наша реальность; при мысли о дисгармонии нашей музыки, об изломанных формах нашей живописи, о стенаниях доктора Фаустуса, волен заползти в убежище старых проверенных методов и гнить там. А остальные должны снова вкусить плод с древа познания и за это быть изгнанными из рая, в котором господствует убеждение, что человек и мир – это одно сплошное добро. Да, есть риск подавиться этим яблоком. Но другого пути нет. Мы должны признать зло, тьму, распад, так отчаянно взывающие к нам с произведений искусства нашего времени, и существование которых это искусство так отчаянно утверждает.

Как бы парадоксально это не звучало с точки зрения теологии, но похоже на то, что сегодня мы должны вернуть в этот мир частичку Сатаны. За всю свою жизнь я ни разу не встретил человека, для которого идея ада, как вечного наказания, идея абсолютного проклятия, не была бы совершенно непостижимой. И это очень знаменательный факт. Ад больше не считается бесчеловечной, чуждой концепцией, поскольку любой из нас слишком близок к этому аду, как внутри себя самого, так и во внешнем мире; все мы, осознанно или бессознательно, подчиняемся сверхъестественному закону трансформации, который ведет нас к аду, внутрь его и за его пределы.

И снова я должен привести цитату из "Доктора Фаустуса", на этот раз слова фрау Швейгештиль, которыми заканчивается трагедия: "Очень часто этот бедняга говорил о вечной благодати, но я не знаю, будет ли этого достаточно. Поверьте мне, достаточно понять человеческое сердце и больше ничего не нужно".

Прошу вас правильно понять эти слова. В них нет гордыни или высокомерия; наоборот – они чрезвычайно скромны. Мы действительно больше не знаем, достаточно ли будет благодати, именно потому, что мы таковы, каковы мы есть, и начинаем видеть себя такими, какими мы являемся на самом

деле. Но во время всеобщего кризиса, сомнение в природе благодати, а, вернее, наше понимание того, что мы недостойны благодати, вынуждает нас понять и полюбить человечество, то самое грешное человечество, которое мы и составляем. За этим ужасным кризисом уже просматривается архетип Вечного Женского Начала, как земли и Софии; не случайно вышеприведенные слова произнесены фрау Швейгештиль, матерью. То есть, Новое возникает именно в хаосе, в аду. Разве Кваньин не предпочла жизнь в аду времяпрепровождению с безмятежными музыкантами на небесах?

Вот поэтому современное искусство не заботится о красоте, не говоря уже об эстетическом удовольствии. Современные картины – это не музейные экспонаты. Поскольку они изначально не являются порождением направляющего сознания, они могут плодотворно воздействовать только на того зрителя, который находится в адекватном психическом положении – то есть, не сосредоточенного на своем эго-сознании, а повернутого к своему бессознательному, или, по крайней мере, открытого ему.

В современном искусстве существует психическое течение, которое, подобно водопаду, обрушивается в пропасть бессознательного, в необъективный, безличностный мир. Многие из этих произведений искусства, с их анимизмом, порождающим внутренний мир и царство *participation mystique,* заряжены демонической силой, которая, в любом месте и любое время неожиданно набрасывается на потрясенного и перепуганного зрителя и поражает его, как молния, ибо современное искусство живет в мире, находящемся между хаосом и архетипом; оно наполнено плазматическими силами, которые могут неожиданно проявить этот архетип.

Иногда эти силы и сами проявляются, принимая призрачную форму: демонический мир Кубина, маски Энсора, и, в меньшей степени, образы Дали. Да, многие современные художники осуждают реалистическое, объективное изображение демонических сил. Действительно, имеется бесконечное количество других способов отображения этих сил – от изображенного Барлахом мира, в котором доминируют невидимые силы, до пластических абстракций Генри Мура и абстрактно-гротескного демонизма Пикассо.

Искажение, искривление и гротескный ужас образуют архетипический аспект демонического. Если современное

искусство характеризуется распадом внешней реальности и приведением в действие надличностного психического мира, то становится понятно, почему художник чувствует потребность изображать психические силы в их собственной среде, каковой, естественно является царство психики, а не в том искаженном виде, в каком они проявляются в природе. В искусстве примитивных народов абстракция также часто является формой, соответствующей миру духов и мертвых.

Как магниты упорядочивают кучку металлических опилок, так и архетипы упорядочивают нашу психическую жизнь; подобный процесс происходит и в современной живописи. Среди примитивных народов сверхъестественные силы проецируются в странные формы и символы и современное искусство вернулось к этой первичной стадии экзорцизма.

В западной культуре художник поначалу стремился изобразить мир, заключенный в идее красоты; он жаждал конкретизировать эту искаженную картину, и впоследствии, с выходом на поверхность архетипа земли, идеал красоты наложился на саму жизнь. Однако, современное развитие разнесло в клочья все эти статичные, онтологические концепции. Сверхъестественные силы предстали в виде чистой динамики и больше не были воплощены в каком-либо человеке или объекте.

Тот, кто постиг сверхъестественное, разрушающее любой канон, растворяющее любую жесткую систему и сводящую любую форму к относительной, тот способен увидеть божество, как вторгающуюся силу, бога разрушения, танцующего, подобно Шиве, на обломках мира. При этом, очень легко впасть в заблуждение и начать воспринимать наш мир и его искусство, как сплошное уничтожение. Ибо все мы еще не расстались с привычкой верить в устоявшиеся образы, в абсолютные идеи и ценности, воспринимать архетип только как вечную форму, а не как бесформенную динамику, забывать главную заповедь божества, которая гласит: "Не сотвори себе кумира".

Но считать абсолютно негативным явлением связь нашего времени и нашего искусства с хаосом значит проявлять полное непонимание. У всех этих художников есть одна общая черта: все они постигли творческую истину, гласящую, что дух летит туда, куда захочет; и даже в тех случаях, когда они, на первый взгляд, предоставляли свою жизнь воле

случая, это происходило не только потому, что потрясенное эго покидала всякая надежда на познание, но также и потому, что в глубине души они верили – под поверхностью случайности действует какая-то более значительная истина. Осознанный отказ от формы зачастую неверно толкуется, как неумение придать форму, некомпетентность. На самом деле, распад сознания, возвращающий художника во всеобъемлющее *participation* с миром, содержит конструктивные, творческие элементы нового видения мира.

Низвержение человека с его пьедестала создает такое ощущение мира и жизни, какое значительно превосходит обычные узы, соединяющие людей всей земли. Человеческий элемент не случайно так редко появляется в центре современной мандалы, и не случайно так часто там появляются цветок, звезда, ручей, свет, глаз, или сама пустота. Центр тяжести сместился от сознания к творящей матрице, где готовится что-то новое.

Это смещение, вероятно, наиболее отчетливо запечатлено на картинах Шагала, которые ярко отображают синтетическую силу эмоциональной реальности души. Светящаяся сила внутренних красок, внутреннее движение, направляемое потоком символов порождает картины, которые являются настоящей метафорой внутренней жизни души. А за всем этим хаосом, не теряя при этом с ним тесной связи, вздымается новой вид психической красоты, психического движения и иррационального единства, похожего на цветок (другую форму можно обнаружить только у Клее), корни которого находятся в самой глубокой и таинственной части души.

Наше искусство содержит столько же откровений об архетипе, сколько и о хаосе. Неопримитивисты отобразили только самую простую форму этого вновь пробужденного архетипического мира, вне зависимости от того, искали ли они, подобно Гогену, архаическую форму, или изображали, подобно Руссо, архетипы в их первозданном величии: пустыню, вековой лес, Великую Мать в образе заклинательницы змей, схватку в джунглях, или, как контраст всему этому, мир *мелкой буржуазии*, букетик цветов и т. д.

Анимистическое, пантеистическое ощущение одушевленного архетипами мира проявляется в автономной динамике естественных форм, как у Сезанна, кубистов и современных

скульпторов. Не только на картинах Ван Гога и Мунка, но и на полотнах почти всех современных живописцев, вне зависимости от того, в каком жанре они работают – портрет, пейзаж или абстракция – эта автономная динамика создает психические пейзажи, настроение, эмоции, цвет которых – внутренняя музыка первичного чувства, линии и формы, и первичные комплексы формы и цвета – являются подлинным проявлением сверхъестественных сил. Эти силы, повсеместно, – в ветре и кубе, в уродливом и абсурдном, в камне и ручье, и уж, конечно, в человеке – проявляются, как движение, и никогда – как определенный неподвижный предмет.

Ибо искусство нашего времени склоняется к радикальному спиритуализму, восхвалению тайных надличностных и сверхличностных сил жизни и смерти, которые извергаются изнутри, чтобы компенсировать материализм, доминирующий во внешней картине нашего времени, материализм, обусловленный возвышением архетипа земли в эпоху Возрождения

Имеет место абсолютно ошибочная тенденция характеризовать искусство, как интеллектуальное явление (интеллектуалами являются только люди, для которых искусство является кормушкой) и недооценивать его религиозные и метафизические (в истинном смысле этого слова) импульсы. Анонимная творящая движущая сила сама является истинной реальностью человеческого искусства, независящей от внешнего мира. О нашем искусстве, как и о нашем времени, можно сказать словами старой китайской поговорки, процитированной Рихардом Вильгельмом: "Творческий процесс – это битва небес и земли".[15]

В качестве компенсации за распад нашего культурного канона и наших постоянных ценностей, как индивидуум, так и личность ощущают пробуждение коллективного бессознательного. Его внутренним, психическим выражением является современное искусство, но оно проявляется и во внешнем мире – потоком религиозных, духовных и художественных форм, извергающихся из коллективного бессознательного в сознание западного человека.

Искусство разных эпох, религий, народов и цивилизаций сливается воедино в восприятии современного человека. Символы поклонения богам всех времен встают перед нами и нас потрясает этот внутренний пантеон человечества. Вы-

ражением этого пантеона является мировое искусство, эта огромная сеть сверхъестественного творения, в которой запутался человек, сам же ее и изготовивший.

Сейчас мы видим достоинство человека в его творческих способностях, будь то современный художник или индеец, христианин времен средневековья или бушмен. Все они являются творцами высшей реальности, надличностного существования, эманация которого, поднимаясь над эпохами и цивилизациями, показывает человека в его творческой реальности и подталкивает его к ней.

Сверхъестественное говорит в каждом творческом человеке, вне зависимости от его культурного уровня, ибо существуют различные аспекты надличностного, которые ведут одного индивидуума в религию, другого – в искусство, третьего – в науку, а четвертого подвигают на решение нравственных проблем. Братство *всех*, кем завладело сверхъестественное, – это один из величайших человеческих феноменов, понимание которого начало приходить к людям в нашу эпоху, которая, более всех предыдущих, обретает осознание безмерности плодов человеческого труда.

Религии мира, спасители мира, революционеры, пророки и, конечно, художники – все это великие личности и созданное ими на наших глазах образует единое целое. Мы все – а не только отдельные индивидуумы – прекращаем попытки освободиться от наших личных детерминант, потому что это невозможно, и начинаем пытаться видеть их в перспективе. Африканский колдун или сибирский шаман представляются нам фигурами такого же человеческого достоинства, как Моисей и Будда; ацтекская фреска занимает свое место рядом с китайским пейзажем и египетской скульптурой, а упанишады обретают место рядом с Библией и Книгой Перемен.

В центре каждой цивилизации и каждой эпохи находятся разные сверхъестественные (или, как мы говорим, архетипические) силы, но все они вечны и все имеют отношение к вечному существованию человека и мира. Египетская жажда постоянства; примитивный ужас Мексики; светлая человечность Греции; вера царя Давида; страдания Иисуса; уход в бесконечность Будды; сила смерти Шивы; свет Рембрандта; пустота исламской мечети; цветущая земля Возрождения; пылающая земля Ван Гога, или мрачная земля африканских

демонов – все это свидетели вечного подчинения человека сверхъестественному.

Ибо источником движущей силы творчества является не природа, не коллектив, не определенный культурный канон, а что-то, что переходит из поколения в поколение, из народа в народ, из эпохи в эпоху, и от индивидуума к индивидууму, что-то, что требует от индивидуума подчинения абсолюту; и кем бы ни был этот индивидуум, и где бы он ни был, это что-то заставляет его идти по пути Авраама, покинуть родной край, свою мать и дом своего отца, и отправиться на поиски земли, к которой его ведет божество.

В наше время мы видим две, идущие рука об руку, формы интеграции – внешнюю и внутреннюю, коллективную и индивидуальную. Какими бы разными они не казались, по сути, они взаимосвязаны. Единство этих форм является обязанностью нашей цивилизации, интеграцией с мировой культурой и всем ее содержимым. Поток коллективного содержимого мира поначалу приводит к хаосу – как в индивидууме, так и в группе. Каким образом индивидуум и наша цивилизация могут интегрировать христианство и античность, Китай и Индию, первобытность и современность, пророка и ядерного физика в "единое" человечество? И, все же, именно это и должны сделать индивидуум и наша цивилизация. Вопреки военному безумию нашего атавистического мира и истреблению человека человеком, живущая внутри нас реальность стремится (независимо от того, знаем мы это или нет, хотим мы в том признаться или нет) к всемирному гуманизму. Но существует внутренний процесс интеграции, компенсирующий процесс интеграции внешней; это есть индивидуация. Эта внутренняя интеграция состоит не просто из интеграции личного бессознательного индивидуума; когда коллективное бессознательное поднимается на поверхность, индивидуум должен внутренне постичь те же самые силы, интеграция и ассимиляция которых, как мировой культуры, является его внешней задачей.

Начинает изменяться наша концепция человека. До сих пор мы видели его, в основном, в исторической или горизонтальной перспективе, встроенным в соответствующую группу, время и культурный канон, и определенным занимаемым им положением в мире, то есть, в его конкретной эпохе. В этой точке зрения, несомненно, есть истина, но сегодня мы

начинаем видеть человека в новой перспективе – вертикальной, в его связи с абсолютом.

Корни личности любого человека тянутся за пределы исторической области его фактического существования, в мир сверхъестественного. И когда мы идем вдоль этих корней, мы проходим все слои истории и праистории. Внутри себя мы встречаем дикаря с его масками и ритуалами; внутри себя мы обнаруживаем корни той цивилизации, в которой мы живем, но также и медитацию Азии, и магическое слово жившего в каменном веке колдуна. Современный человек должен принять вызов, брошенный ему миром надличностных сил, несмотря на свойственное ему чувство неадекватности.

Мы должны смело взглянуть в лицо нашим проблемам и нашему несовершенству; в то же самое время мы должны интегрировать изобильнейший внешний мир и мир внутренний, который не был создан на основе какого-то канона. Вот этот самый конфликт терзает современного человека, современную эпоху, современное искусство.

Однако, эта интеграция Хаоса не может быть результатом одного или ряда какого-то деяний; индивидуация требует процесса развития, включающего в себя все трансформации, происходившие на протяжении всей жизни; во время этого конфликта способность каждого индивидуума к разрешению конфликтов подвергается самым большим испытаниям. Вероятно, поэтому, жизнь всех выдающихся художников нашего времени, в большей или меньшей степени, является Голгофой. Стоящая перед великим художником сегодняшнего дня задача интеграции не может быть решена созданием какого-то одного произведения; ее решение, больше, чем когда бы то ни было, требует единства жизни и работы. В этом смысле, картины Ван Гога уже не являются индивидуальными полотнами; они являются бурей живописи в его жизни и каждая картина есть только часть этой бури. Но зачастую даже сам художник не намеревается (если в данном случае речь вообще может идти о намерениях) полностью высказаться в какой-то одной картине; он стремится создать из всех своих произведений единое целое, то есть выразить реальность, которая выше живописи.

Все современные художники (в противоположность реализовавшим себя художникам обычных времен) облада-

ют священным энтузиазмом, о котором Книга перемен говорит: "Грохочет гром, отражаясь от земли: образ энтузиазма" и "Преданность движению – это и есть энтузиазм".[16]

О ком бы из великих мы не говорили: о Пикассо, с его однобокой преданностью великому творческому импульсу – все его произведения следует воспринимать как единое целое, ибо каждая отдельная часть проблематична, сомнительна и незавершенна; о Рильке, развитие которого ведет от нежного сплетения звуков через катастрофические десять лет молчания к великолепному храму "Дуинских Элегий"; или даже о ровном, необычайно цельном творчестве Томаса Манна (он достиг единства жизни и работы, то есть индивидуации, в большей степени, чем какой-либо другой художник нашего времени), в котором все большее место занимало исследование того, что в человеке есть злого, больного и архаичного; о трагическом отчаянии Ван Гога или таинственной трансформации Клее – все они принадлежат нам; они – это мы, или, скорее, мы являемся фрагментами их всех.

Мы знаем, что ядром неврозов нашего времени является религиозная проблема или, если воспользоваться более универсальными категориями, поиск "я". В этом смысле, неврозы, как порожденный этой ситуацией массовый феномен, являются своего рода священной болезнью. Вся наша эпоха страдает ею, но за ней скрывается энергия сверхъестественного центра, которая контролирует не только нормальное развитие индивидуума, но и его психические кризисы и трансформации, не только болезнь, но и ее лечение, как в индивидууме, так и в коллективе.

Для великих людей это имеет большие последствия, для людей обычных – незначительные. Однако, все наше искусство, которое можно назвать невротическим в его восторженности и "священным" в его неврозе, бессознательно или – в своих высших проявлениях – осознанно направляется энергией этого центра. То же самое относится к каждому из нас.

Точно так же, как психическая общность индивидуума принимает форму вокруг этого таинственного центра, так и мандала современного искусства разворачивается, во всем своем разнообразии, вокруг таинственного центра, в котором, как в хаосе и тьме, в сверхъестественности и перемене,

зреет новый рок, но, также, и новый мир. В "Дуинских Элегиях" Рильке писал:

С красоты начинается ужас.
Выдержать это начало еще мы способны;
Мы красотой восхищаемся, ибо она погнушалась
Уничтожить нас[17]

Эти слова о красоте в искусстве прежде всего относятся к ужасной красоте современного искусства, которое отрицает существование красоты. Еще никогда раньше красивое не было так близко к ужасному. Мастера дзэн-буддизма часто дергали своих учеников за нос или били их по лицу, чтобы привести их в состояние просветления, силой заставив уйти внутрь самих себя. Точно так же, наше время и наша судьба, да, зачастую, и наше искусство, бьют нас по лицу, возможно, тоже для того, чтобы швырнуть нас в пустоту центра, который является центром трансформации и рождения.

Ибо несмотря на то, что отчаяние и тьма по-прежнему проявляются в нас в большей степени, чем тайные силы нового рождения и нового синтеза, мы не должны забывать, что ни одна эпоха, перед лицом грозящей ей величайшей опасности, не продемонстрировала столько готовности раздвинуть узкие пределы своего горизонта и открыть себя великой силе, которая жаждет вырваться из незнаемого и распространиться по всему миру. Какую бы опасность не представляли для нас наши собственные атомные бомбы, на каждый акт разрушения будет приходиться акт воссоздания, в котором единство всего человечества будет утверждено сильнее, чем когда-либо прежде.

Это вовсе не пророчество; это реальность дороги, по которой мы движемся или, вернее, по которой мы вынуждены двигаться. На этой дороге горизонт меняется почти незаметно и вместе с ним мы приближаемся к Новому, продвигаясь все вместе, по обе стороны разделяющих нас сегодня железных занавесов.

Давайте не будем забывать, что несмотря на всю тьму и всю опасность, человек нашего времени, как и принадлежащее ему искусство – это великая реализация потенциальных возможностей и еще более великая надежда.

Примечания

1. В институте Варбурга (Warburg), Лондон. Копии находятся в архиве по исследованию Архетипического символизма, Нью-Йорк.

2. В этой лекции мы должны обойти вниманием тот факт, что аналогичные комплексы могут проявиться и у Великих Личностей, и в близких к ним случаях невроза и безумия.

3.Психологическая оценка индивидуума, как члена группы, в целом представляет собой аналогию оценки его общественного положения. Но, как мы уже говорили, эти две оценки могут дать совершенно разные результаты. Поскольку, для того, чтобы оценить значимость индивидуума для общины нам необходимо понять эти компенсационные связи, то, оценивая индивидуума, мы должны использовать категорию "адаптации к обществу" более осторожно, чем во втором случае, в котором (что вполне понятно) адаптация к ценностям культурного канона считается единственным критерием. Это обстоятельство ставит психоанализ в его отношениях с коллективом перед дилемой, которая в данной лекции обсуждаться не может.

4.E.Neumann, *Origins and History of Consciousness*, pp. 371-75

5. В особенности в его работах, посвященных творчеству Пикассо и роману "Улисс".

6. Смотрите Wilhelm Fränger *The Millennium of Hieronymus Bosch: Outlines of a New Interpretation*. Я намеренно не касаюсь интерптетации Fränger, поскольку в настоящий момент невозможно установить степень ее обоснованности.

7. Рильке. "Дуинские Элегии", IX элегия. Перевод В. Микушевича, в кн. Р.М.Рильке. Ворпсведе. О. Роден. Письма. Стихи. М., Искусство, 1994. с.283.

8. Martin Buber, *Die chassidischen Bücher*, p. 32.

9. См. Neumann, *The Great Mother*, p. 185, и Vaillant, *The Aztecs of Mexico*, pp. 195. f.

10. *The I Ching, или Book of Changes*, Гексаграмма 22: **Би** (Убранство), p. 97. , см. также Ю.К.Шуцкий Китайская классическая книга перемен. М. Наука, 1993, стр. 343, Wilhelm, *Der Mensch und das Sein*, p. 211.

11. Tr. H. T. Lowe-Porter, p. 375.

12. E.Neumann, *Depth Psychology and a New Ethic*.

13. Мы вряд ли можем приписывать все эти проявления разложению нашей социальной структуры. С таким же успехом мы можем продемонстрировать и обратное – зарождающийся в бессознательном распад культурного канона ведет к краху социальной структу-

ры. Понимание того, что мы имеем дело с интегральным психическим полем, охватывающим два мира, в которых перемены происходят одновременно, более важно, чем любое типологически определенное избыточное внимание к внутренней или внешней причинности. Пророчества о будущем нашей цивилизации подобные тем, что были сделаны Гейне и Ницше, доказывают, что поставить диагноз времени можно, как изнутри, так и снаружи.

14. E.Neumann, *Depth Psychology and a New Ethic.*

15.Wilhelm, *Dèr Mensch und das Sein*, p. 234.

16. Vol. I, p. 71; Vol. II, p. 105.

17. "Дуинские Элегии", I эллегия из кн. Р.М. Рильке Новые стихотвореня, ЛП, М. Наука, 1977, стр. 516..

ЗАМЕТКИ О МАРКЕ ШАГАЛЕ*

Марк Шагал. Этот странный художник из Витебска, по общему мнению, является романтиком, живописцем-фольклористом. Одни делают ударение на "детскости" или примитивности его натуры, другие – на его идиллической юности, проведенной в маленьком городе, или на его еврейском происхождении. Но во всех этих объяснениях упущена суть.

Он не принадлежит к тем великим художникам, которые, развиваясь, постепенно вбирают в себя все большие и большие участки внешнего и внутреннего миров. Он также не принадлежит и к художникам – "вулканам", типа Ван Гога, которые восторженно видят рождение нового мира в каждом кипарисовом дереве в Провансе. Но он уникален глубиной своего чувства, которое провело его от поверхностных проявлений его личностного существования до фундаментальных мировых символов – основы всего личностного существования.

Его картины называли поэмами, образами сновидений, подразумевая под этим, что целью его живописи был выход на план, живописи недоступный – даже живописи нашего времени. Пожалуй, только сюрреалисты, которые по этой причине и называют Шагала первым сюрреалистом, ставили перед собой такую же цель, которую, в определенном смысле, можно назвать отсутствием цели. Но (и в этом суть дела) Шагал – не сюрреалист, работающий со слепым бессознательным фрейдистских свободных ассоциаций. В его работах чувствуется глубинная, но ни в коей мере не бесформен-

* Впервые опубликована в 1954г. в 3-м томе избранных эссе Э. Нойманна "Kunst und schöpferisches Unbewusstes" by Rascher Verlag, Zurich, 1954.

ная, реальность. Волшебный закон его живописи рожден единством чувств, которое отражено не только в цветовом развитии, но и в отношениях между символами, выстраивающимися вокруг символического центра его картины. Эти символические центры картин Шагала, вне всякого сомнения, являются порождением его бессознательного, а не конструкциями его эго. Создающее его картины сознание следует настроению бессознательного и вдохновляется им. Единство и убедительность его картин являются выражением того послушания, с которым он относится к намерениям своего бессознательного. Подобно медиуму, защищенному от воздействия окружающего мира, он следует за внутренним голосом, говорящим с ним языком символов.

Здесь мы касаемся главного еврейского парадокса в Шагале: пророчества, которое божество облекает не в словесную форму, как это повелось с незапамятных времен, а в форму таинственного образа – явный признак сдвига, произошедшего в еврейской душе.

Корни языка, а к языку религии пророка это относится более, чем к любому иному, действительно находятся в бессознательном, вместе с его потоком образов; но иудаизм и еврейское пророчество были сформированы этическим аспектом сознания, которое черпало свою главную силу из своего аналога, связанного с главной силой Единого Бога. Властные указания этой пророческой воли настолько обострили намерения стоявших за ней сил бессознательного и настолько раскалили их, что образы утратили свои цвета; разнообразные цветы психической жизни превратились в пепел.

Но у Шагала образами и красками впервые говорит то, что зарождается в той же самой психической среде, откуда происходит и еврейское пророчество. В той новой исторической ситуации, в которую попал еврейский народ, и которая трансформирована в глубинах его бессознательного, пророчество говорит на новом языке и обретает новое содержание – начала нового еврейского послания миру. Еврейская душа, загнанная обстоятельствами в раковину изолированности, высвобождается, запускает свои корни глубоко в землю и проявляется в первом новом цветке.

На первый взгляд, в еврейском провинционализме Шагала нет ничего впечатляющего. Фольклор, деревенская

идиллия, мелкобуржуазный еврейский городишко, бесконечные детские воспоминания. Кому интересен этот еврейский городишко, эти родственники, молодожены, эксцентрики, скрипачи, праздники, обычаи, субботние свечи, коровы, свитки Торы и деревенские заборы? Детство – вот страна, из которой Шагал так и не сумел убежать и в которую он возвращается снова и снова, невзирая на Париж, Европу, мировые войны и революции. Все это может быть очаровательным и трогательным, но кому-то может показаться тошнотворно-сентиментальным. Любой человек имеет право задать вопрос: и это все? Из-за чего весь этот шум? Разве это не еще один вариант современного примитивизма, всего лишь вид яркого, романтического популярного искусства? Шагал не дает ответа; возможно, он и не знает его; он просто улыбается и продолжает рисовать свой яркий мир, те же самые домишки, те же самые детские воспоминания, те же самые цветные фрагменты первых лет его жизни: коров и скрипачей, евреев и ослов, канделябры и невест. Но посреди всего этого – ангелы и луны, пылающие костры и глаз Бога в деревне. Ибо, что есть детство, как не время великих событий; время, когда великие личности находятся рядом и выглядывают из-за угла соседнего дома; время, когда самые сокровенные символы души являются повседневной реальностью и мир все еще светится своим самым глубинным светом. Это детство возвращается в праисторию и обнимает ангелов Авраама так же нежно, как и соседского ослика; оно воспринимает свадьбу и поцелуй жениха и невесты с таким же восторгом и в таких же ярких красках, как и весну, и освещенные луной ночи первой любви. В этом детстве личное и сверхличное, близкое и далекое, душа и внешний мир еще не отделены друг от друга; жизнь течет по красивой местности единым потоком, в котором слиты божество и человек, животное и мир. Эта одновременность внешнего и внутреннего, постигающая мир в душе и душу в мире; эта одновременность прошлого и будущего, ощущающая надежду на будущее в далеком прошлом и вину миновавших столетий в боли столетия нынешнего – вот реальность детства Шагала и вечное присутствие первичных образов в его воспоминаниях о Витебске.

По этой причине в его картинах нет верха и низа, нет жестких, неодушевленных вещей, нет границы между чело-

веком и животным, между человеческим и божественным. Пребывая в экстазе любви, человек по-прежнему носит на плечах ослиную голову его животной природы, а ангельское спокойствие сияет посреди роковой смуты. Все картины Шагала пронизаны не преломленным призмой понимания задушевным божественным светом, который в детстве заполняет весь мир; вся реальность становится символом; любой осколочек мира трансформируется в божественную тайну.

Вероятно, Шагал "не знает", что находит на него в его картинах, но сами картины знают это и располагают доказательствами этого знания. В них присутствует бесконечная череда образов любимой: душа, ангел и вдохновляющая сила женского начала. На одном из полотен, художник (который, конечно, ничего не знал об осле Люции, падшем человеке из романа Апулея) изображен с головой осла, стоящим перед мольбертом и поднявшим глаза к женской фигуре души; на другой картине палитру держит сам ангел; еще на одной с мольберта глядит сама душа. Каждый раз он выражает бессознательное знание того, что его руку направляет неземная, сверхличностная сила, которая дает вдохновение и указывает путь земным созданиям. Во всех этих видениях, мужское начало – тупое, звериное и приземленное, в то время, как женское сияет всеми цветами неземной радуги.

Это ударение на женском начале отражает нечто совершенно новое в мироощущении еврейской нации, нравственность и дух которой дотоле были настолько патриархальными, что женское начало, угнетенное и почти презираемое, могло говорить только иносказательно. У Шагала, это не просто компенсирующий противоположный аспект, который вырывается наружу подобно мистическим потокам, бурлящим под поверхностью истории еврейской культуры; Шагал, скорее, является пророком нарождающейся новой реальности, сдвига, происходящего в самых глубинах. И уже одно это дает нам основание говорить о пророческой миссии Шагала.

Заполняющая мир Шагала фигура женской души выходит за пределы его личности, да и за пределы любого современного чисто еврейского комплекса; ибо круг, центр которого она образует, является первичным кругом архетипических символов, типа ночи или луны, невесты или ангела, любимой или матери. Но мать с ребенком поразительно редко

находится в центре этих картин, и это характерно для ситуации современного человека и еврея. Похожая на мадонну мать с ребенком, появляющаяся на полотнах Шагала, всегда играла значительную роль в еврейской жизни, как коллективная регенерирующая эмоциональная сила женского начала. Но она всегда оставалась символом коллективных сил и никогда по-настоящему не воплощалась, как индивидуальная женская сила в жизни, или, как женская сила, глубоко укоренившаяся в душе еврея. Но главным является индивидуальное воплощение задушевного и женского в мужчине, и именно в таком виде женское начало появляется в картинах Шагала и доминирует в них: как очертания магической и завораживающей, вдохновляющей и восторженной души, преобразующей мир звездопадом ее красок.

По этой причине в центре его работы находится связь мужского начала с этим типом начала женского; и по этой причине в любовниках Шагала вновь и вновь таинственным образом возникает эта загадочная реальность мира цветов. И Витебск, и Париж Шагала полны этими невестами и женихами, которых он никогда не устает рисовать; в них живет темень ночных прогулок и золотой свет экстаза души. Его осел может ковылять или на крыльях воспарять в высшие царства; в виде гигантского, красного ангела, он может держать чашу священного вина опьянения; а луна оказаться так близко к любовникам, что далекий мост, словно край реальности, обозначит границу преображения, в котором любовники, ангелы и цветы держат друг друга за руки, в котором переплетение порыва и души, человеческого и божественного, цвета и света – это всегда одно и то же свидание, встреча жениха и невесты. Только это – свидание трансцендентального Бога с его женской имманентностью; это встреча *keter* и *Shekinach*, Бога и души, человека и мира, которая происходит во внутренней реальности каждой живой пары.

Здесь каббалистический и хасидский символизм еврейского мистицизма становится реальностью опьяненного любовью человека, богатая палитра которого свидетельствует, что творческий человек создан по образу Бога, и на картинах которого, изображающих земную человеческую жизнь, творение вечно начинается заново.

Любовники – это Божья печать на мире, печать, которая подтверждает его связь с реальностью человека – радугу новой надежды. Ибо, несмотря на весь ужас и отчаяние всех погромов и распятий, несмотря на все пожары и войны, эта земная жизнь является утешением самого божества, если воспринимать ее как символ, каковым она и является.

Белая корова, лежащая рядом с евреем, завернутым в талис своего одиночества – это умиротворение материнского мира; и в ночной деревне, где низкие домишки бедняков скособочились среди полей и заборов, поблескивает гигантский, широко открытый глаз Бога. Он вечно следит за нами, вечно наблюдает за миром и нами в мире и в нем самом; и везде есть центр реальности, который проявляется в спокойствии, как присутствие Бога. Возможно, женщина, доящая под луной голубую корову, обращает на этот глаз меньше внимания, чем она обращает на цыплят и дома; и, тем не менее, этот глаз доминирует в ночном мире и открывается везде, где создания приходят в себя.

Но мир приходит в себя, главным образом, в ночное время, под луной, когда говорит сокровенное и ломается печать на мире тайны. Именно поэтому ночь является временем экстаза, когда жар-птица души, в виде огненного петуха, похищает женское начало и музыка любовников перестраивает мир в совершенное изначальное единство, из которого он и появился на свет.

И все же этот пылающий внутренний мир Шагала, в котором вещи занимают не свое земное место, а место в душе, место, определенное им сотворением, продолжающимся еще и сейчас – этот мир ни в коем случае не является плодом воображения. Он также не является миром чудес и магических заговоров, посредством которых еврейская нация, молитвами притягивающая к земле время Мессии, летает, в экстазе, над историческим временем реальности. Нет, это земной, реальный мир души, ночные корни которой уходят глубже корней простой земной жизни, к первичному потоку образов, питающему бытие любого живого существа.

В символическом мире Шагала, еврей и христианин, индивидуум и коллектив, примитивное язычество и сложный модернизм слиты в одно неразрывное единство. Убитый погромщиками еврей с его амулетами висит как Христос на Кресте страдания и телега, наполненная перепуганными

людьми, покинувшими свой пылающий дом, проезжает мимо распятого, соединяющего свои страдания с их страданиями; ибо жертвоприношения и страдания повсеместны и распятое человечество повсюду висит на Кресте сына Божьего. Но рядом с этим существует языческая жизненная сила животных; баран и осел становятся чем-то вроде Пана далекой языческой эры, в которой ангельское пересекается с божественным. Ибо природа есть жизнь, со всей ее непосредственной полнотой цвета и трагической глубиной, проявляющейся в желаниях, инстинктах и диком опьянении экстаза. Пьяное знание исходит от красного светящегося вина и белого женского тела не в меньшей степени, чем от распятия и свитка Торы, и отчаянная смесь высшего и низшего в человеческой природе становится таинственным совпадением противоположностей в едином центре жизни.

Здесь прошлое и будущее, высшее и низшее сливаются в реальность, напоминающую сон; как в заколдованном лесу Шагала, внешнее и внутреннее появляются, словно зеркальные миры, в которых отражается третий мир, скрывающий свою истинную реальность за ними и в них.

Эта реальность так же жива в молящемся еврее и раввине, как и в жалкой официантке и пьянице, в петухе и усталой лошадке. Преображение чувственности в обнаженных любовниках – это огненный петух, экстатический изгиб которого рассекает ночь; и любовники в лодке или под мостом светятся, как свечи дня отдохновения или красное солнце свадьбы.

Все эти планы скрытого Божьего мира стали видимыми на картинах Шагала; они появились в естественном, то есть божественном сочетании, которое определяет мир души: природная вещь и символ; спектр и реальность; балаган жизни и магия любовников; обнаженное желание и религиозный экстаз; солдаты-мародеры и серебро, этот увертливый соблазнитель души; трубы судного дня и бесконечный караван матерей с детьми, Марий, бегущих в Египет; апокалиптический конец света и Октябрьская Революция; свитки Торы, распятия, канделябры, кудахчущие курицы, возбужденные ослы и лучистые скрипки, музыка которых парит между небом и землей. И постоянная луна.

Божество говорит красками и символами. Они являются сердцевиной мира ощущений и истины, истины сердца, под-

спудной реальности сна, которая, словно сеть разноцветных вен, пронизывает все существование. Ибо "реальный мир" – это, всего лишь, жалкая иллюзия, которая навязывает себя трезвому; только пьяные глаза творческого человека могут видеть подлинный мир образов. На одной из картин Шагала имеется девиз, который для него воплощал тайну всей подлинной жизни или познания Бога: "*Devenir flamme rouge et chaude*".* Только пламя, страстная преданность, пробуждающая тайную энергию человеческой психики и вызывающая ее извержение, может открыть тайну мира и его божественного сердца.

Но все это не должно восприниматься в пантеистическом смысле; это не всемирное заявление о присутствии божества. Как бы произведения Шагала не были близки еврейскому мистицизму и символам, типа *hitlahavut* (страстная преданность) и *dveikut* (привязанность к божественному), его работу не следует загонять в такие узкие рамки. Глубина и масштаб откровения соответствуют глубине и масштабу психического замысла, который добился этого откровения, перед которым мир, как целое, впервые предстал в качестве творческого секрета. Подобные намерения и бессознательные озарения мы обнаруживаем в современной живописи, современном искусстве вообще и в современном человеке, – повсюду, где он пробирается в самое сердце реальности. Ибо, реакцией современного человечества на механизированные и бездушные силы, как человека, так и машины, на грозящую удушить мир бездушную механизацию, является бунт души и погружение вовнутрь.

Вторжение и нисхождение души в еврейскую нацию – событие, которое Шагал провозгласил и которым он был одержим – готовилось долго. Прошли тысячи лет, прежде чем божество смогло спуститься с холодного величественного трона всевластного закона, с крутой горы Синай, прежде чем оно смогло пробраться через светящиеся духовные миры каббалистических сфер и трансцендентальных божественных секретов в теплый земной порыв хасидского мистицизма.

Посредством диаспоры, замкнутая еврейская община открылась миру, и это нисхождение в мир, начавшееся с изгнания, в то же самое время, (по крайней мере, такова

* Стать пламенем ярким и жарким. (франц.) *Прим. ред.*

тайная надежда еврейской судьбы) является восходом новой еврейской психической реальности. Весь этот странный народ, с его соединением нового и старого, примитивизма и четких разграничений, пророческого рвения и земного идеала, крайнего материализма и вечной духовности (Шагал является замечательным выражением всех этих черт), задействован в трансформации. Вновь собравшись вместе перед лицом надвигающегося рока, евреи опять бросают в почву зерна, накопленные ими за столетия изгнания. Это век вырождения и гниения; первичный мир поднимается на поверхность, ангелы падают; но посреди всего этого рождается душа. Но, как и любое рождение, это рождение человеческой души происходит *inter urinas et faeces*.* Рушатся высшие ценности, раскачиваются канделябры, ангелы тщетно дуют в трубы судного дня и бородатые евреи разворачивают пергаментные свитки Торы. Мир летит в пропасть, тянет все за собой, и эта катастрофа, это распятие воплощается в море крови, насилия, боли и слез. Крематории концентрационных лагерей и нагроможденные мировыми войнами горы трупов – вехи на этом катастрофическом и трансформирующем пути. Ибо, катастрофа – это новое рождение.

Судьба еврейской нации – это судьба Европы, падение Витебска – это падение Парижа, а Вечный жид – это скитающиеся бесчисленные миллионы людей, лишившихся корней, христиан и евреев, нацистов и коммунистов, европейцев и китайцев, сирот и убийц. Миграция индивидуумов, бесконечное бегство из бескрайних пространств Азии в Европу, а оттуда – в Америку, бесконечный поток трансформации, глубина которого неизмерима, а цель и направление неопределимы. Но из этого хаоса и катастрофы встает неожиданно величественное вечное, вековое и, в то же самое время, абсолютно новое. Таинственный свет природы, божественный нимб Шекины, утешающий и целительный женский секрет трансформации, светит не снаружи, а изнутри и снизу.

Отстраненное отношение Шагала к мировым событиям может быть чем угодно, но только не равнодушием к своему времени. Быть может, пропитанные болью краски умирающих деревень и бездомных беженцев на полотнах Шагала несут в себе больше печали и страдания, чем прославленная

* Между мочой и осадком. (лат.) *Прим. ред.*

"Герника" Пикассо. Шагалу недостает монументальности потому, что любая жесткая, монументальная форма обязательно растворится в этом бурлящем потоке эмоций, ибо боль слишком велика и ее непосредственность выдолбит любую четко обозначенную форму изнутри. Это растворение разваливающегося мира, вся почва которого разорвана вулканическими разломами; нормы рушатся, потоки лавы уничтожают существующий порядок, но гейзеры творчества брызжут из страдающей земли. Ибо, в результате этого самого распада, проявляется более глубокий план реальности, открывающий свою тайну тем людям, которые, как и мир, рвутся на части, ощущают его первичный психический источник, который является и их источником. Божественное и человеческое идут по тому же самому пути, мир и человек – это уже не дуальность, в которой один противостоит другому; они являются неразрывным единством. Луна восходит в душе каждого индивидуума и дом, на фронтоне которого открывается глаз божества – это ты сам.

Отстраненность Шагала – это отстраненность влюбленного, всматривающегося в нечто неведомое, которое позволяет ему убедиться в том, что он все еще жив. Это древнее соглашение еврея и человека с Богом, который свободен от каких бы то ни было ограничений и не только предлагает свою помощь, но и приносит себя в жертву каждой нации и каждому индивидууму. В каждом человеке горит Синайский огонь, каждый человек распят на кресте; но каждый человек является также и завершенным творением, и сыном Божьим.

Как порыв души современного человека, в главном прорыв Шагала – это не столько деяние, сколько болезненное ощущение обнаженной истины, касающейся человека, с которым эпоха делает то же самое, что она делает с каждым человеком, по-настоящему живущем в ней. Не остается ничего человеческого за исключением того, что является божественным. Отстраненность Шагала – это ощущение человека, которому открылся божественно-человеческий мир, поскольку земной человеческий мир настолько пронизан ужасом и мучениями трансформации, что он сможет сохранить свои чувства только в том случае, если будет постоянно находиться в самом сердце бытия.

ТВОРЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК И ТРАНСФОРМАЦИЯ*

В очередной раз меня попросили высказаться на настолько обширную тему, что я не могу избавиться от ощущения собственной неадекватности. Творческая трансформация: каждое из этих двух слов включает в себя таинственный, неведомый мир. Взять одну только трансформацию – все труды Юнга, начиная с его раннего *Wandlungen und Symbole der Libido*[1] до *Psychology and Alchemy*, и до самых последних работ, посвященных символизму трансформации в Мессе, являются одной непрерывной попыткой точно определить значение этого слова.

А если мы обратимся к прилагательному "творческая", то разве сможем мы избавиться от ощущения абсолютной безнадежности? С одной стороны, образ творящего Бога и творения; с другой стороны, образ Творчества с его шестью мужскими линиями, который, находясь в самом начале Книги Перемен, подчеркивает первичную связь трансформации и творения. Но между этими двумя великими образами – творящего мир Бога с одной стороны, и самотрансформирующегося божественного мира с другой – возникает человеческий творческий мир, мир цивилизации и творчества, который делает человека человеком и делает его жизнь в мире достойной его.

Насколько же беспредельно царство, называемое "трансформацией"; оно включает в себя любую перемену, усиление и ослабление, расширение и сужение, каждое движение вперед, любую смену установки и обращение в новую веру. Любая болезнь и выздоровление связаны со словом "транс-

* Первая публикация в Eranos-Jahrbuch, 1954, (Zurich)

формация"; переориентация сознания и таинственная потеря сознания – это тоже трансформация. Даже нормализация и адаптация невротического индивидуума к данному культурному окружению одному человеку представляется трансформацией личности, а другой определяет ее как болезнь личности, ведущую к ее распаду. Каждое из многочисленных направлений в религии, психологии и политике толкует трансформацию по-своему. И если мы понимаем, насколько ограниченны и относительны все эти точки зрения, то где тогда психологу взять критерий, который даст ему возможность что-нибудь сказать о простой чистой трансформации, не говоря уже о трансформации творческой?

Мы сталкиваемся по большей части с частичными изменениями, частичными трансформациями личности и, в особенности, сознания. Подобные частичные трансформации ни в коем случае нельзя считать незначительным явлением. Развитие эго и сознания, центроверсия сознания, в середине которого воплощается сам эго-комплекс, дифференциация и специализация сознания, его ориентация в мире и адаптация к нему, его усиление посредством изменения старого содержимого и ассимиляции нового – все эти процессы нормального развития являются чрезвычайно важными процессами трансформации. На протяжении веков развитие человека от ребенка до взрослой личности, от примитивной цивилизации до цивилизации сложной, было связано с кардинальными трансформациями сознания.

Давайте не будем забывать, что всего лишь сто лет тому назад человек считал трансформацию сознания, то есть трансформацию неполной личности, чуть ли не главной своей задачей. Даже еще недавно, после того, как психоанализ начал менять мировоззрение современного человека совершенно непредставимым образом, образование составляющих нации индивидуумов стало почти полностью направляться на трансформацию сознания и осознанных установок; – или, в противном случае, трансформация считалась необязательной. Но психоанализ учит нас, что если перемены в сознании не идут рука об руку с переменами в бессознательных компонентах личности, то они не дадут значительных результатов. Можно быть уверенным, что оринетация только на интеллект приведет к значительным переменам в сознании, но, по большей части, эти перемены будут

происходить только в обособленной зоне сознания. В то время, как частичные изменения в личном бессознательном, в "комплексах", всегда одновременно воздействуют и на сознание, перемены, осуществленные посредством архетипов коллективного бессознательного, почти всегда касаются всей личности целиком.

Наиболее поразительными являются те трансформации, которые неистово атакуют эгоценрированное и, на первый взгляд, "непроницаемое" сознание, то есть трансформации, характеризующиеся более или менее неожиданными "вторжениями" бессознательного в сознание. Вторжение с особой силой ощущается цивилизацией, основанной на стабильности эго и на систематизированном сознании; ибо, представители примитивной цивилизации, открытой бессознательному, или цивилизации, ритуалы которой обеспечивают связь с архетипическими силами, готовы к такого рода вторжению. И само вторжение происходит менее яростно, потому что напряженность между сознанием и бессознательным не так велика.

В цивилизации, в которой психические системы отделены друг от друга, эговоспринимает такое вторжение, главным образом, как вторжение "чужака", посторонней силы, совершающей над эго "насилие". Такое ощущение отчасти обоснованно. Ибо там, где патологическое развитие или соответсвующее физическое строение ослабили личность и сделали ее доступной для проникновения, где эго не приобрело требуемой стабильности и систематизация сознания не завершена, хаотический пласт подавленных эмоций, как правило, вырывается из коллективного бессознательного мощной струей и атакует самое слабое место, каковым и является "не защищенная от вторжения личность".

Однако психологические нарушения, имеющие характер постороннего вторжения, включают в себя также и вторжения, спровоцированные нарушением биологической основы души, которое может быть вызвано органической болезнью, например, инфекцией, голодом, жаждой, истощением, отравлением или употреблением лекарств.

Трансформации, связанные с этим, известны нам из феномена неожиданного обращения в другую веру или просветления. Но в данном случае неожиданность и враждебность вторжения относятся только к пораженному эго и соз-

нанию, а не ко всей личности. Как правило, вторжение в сознание является всего лишь кульминацией развития, которое давно зрело в бессознательном пласте личности; вторжение представляет собой только "точку прорыва" трансформационного процесса, который шел уже давно, но эго не могло его заметить.[2] По этой причине, такого рода вторжение не рассматривается всей личностью, как вторжение "чужака". Но даже одержимость, которая сопровождает "стремление к достижениям" или творческий процесс, тоже может принять форму психического "вторжения".

И, все же, психическая трансформация и нормальность никоим образом не находятся в непримиримом противоречии друг с другом. Фазы нормального биологического развития – детство, половая зрелость, середина жизни, климакс – всегда являются в жизни личности субъективно критическими трансформирующими фазами.

Нормальное развитие характеризуется множеством трансформаций, направляемых архетипическими доминантами. Но и здесь трудно отличить личное и индивидуальное от архетипического, поскольку в любом онтогенезе архетип кристаллизуется и в личном, и в индивидуальном; например, мы неизбежно воспринимаем историю человечества еще и как индивидуальную биографию. Каждое детство является "детством вообще" и моим собственным детством тоже. Все эти фазы трансформации одинаковы для всего нашего вида и в то же время являются уникальной, индивидуальной судьбой. Они представляют собой естественные трансформации, которые следует понимать в общем смысле, то есть как биологически, так и социологически. Как полные трансформации, они охватывают всю личность, как сознание, так и бессознательное, как связь между ними, так и связь личности с миром и человеческим окружением. Интенсивность и масштаб этих естественных стадий трансформации у разных людей разные; но почти всегда детство, любовь, зрелость, старость, ожидание смерти воспринимаются как кризисы, вторжения, катастрофы и возрождения. Вот почему человеческая цивилизация отмечает эти стадии особыми ритуалами, в которых и посредством которых простой естественный аспект фазы развития поднимается до осознания психической трансформации.[3] Иначе говоря, знание того, что человек подвергается трансформации, и что мир транс-

формируется с ним и для него, является элементом любой человеческой цивилизации.

Религия и ритуал, праздник и обычай, посвящение и ощущение судьбы образуют единство; они привязывают индивидуум к культуре коллектива точно так же, как они привязывают жизнь коллектива к частичным ощущениям индивидуума. Тот факт, что праздники и ритуалы трансформации почти всегда соответствуют смене времен года, доказывает, что трансформации в человеческом развитии воспринимаются в единстве с трансформациями естественного мира. Иначе говоря, природный символизм феномена психической трансформации воспринимается не только сам по себе, но и как подлинное тождество внутреннего и внешнего: новое сознание, рождение света и зимнее солнцестояние – это одно и то же. То же самое можно сказать о воскресении, новом рождении и весне; об интроверсии, нисхождении в преисподнею или Ад; осени и смерти, западе и вечере; или о победе, востоке и утре.

Во всех этих случаях цивилизация усилила и сделала осознанной естественную трансформацию фазы развития, либо для всех членов этой цивилизации, либо, если речь идет о тайных обществах и мистериях, для определенных индивидуумов. И это означает не только то, что представитель человеческой цивилизации ощущает себя как особь, которая подвергается трансформации и должна ей подвергнуться, но также и то, что эта специфическая человеческая трансформация воспринимается не как нечто совершенно естественное. Мы знаем, что в примитивных цивилизациях человек "должен" пройти через обряд посвящения. Значение имеют не его возраст и трансформация, предписанная природой, а трансформация посвящения, предписанная коллективом; от человека требуется высший процесс трансформации, превосходящий природу -- традиционный, то есть специфический человеческий процесс. В ходе этого процесса, духовная сторона коллектива, архетипический мир в его связи с культурным каноном конкретного времени вызывается на поверхность, ощущается и превозносится как творящий источник коллективного и индивидуального бытия. Этого же можно добиться с помощью мистерий, причастия и других способов; но в любом случае фундаментальным феноменом, общим, вне всякого сомнения, для всего чело-

вечества является трансформация, приводимая в действие цивилизованным коллективом и подготавливающая индивидуум к жизни в коллективе. И не может быть никакого сомнения в том, что обряды трансформации, которые усиливают и подчеркивают фазы природы, являются трансформирующими, как по замыслу, так и по содержанию.

Хотя в наше время эта культурная сублимация естественной трансформации практически утрачена, естественная целительная сила бессознательного в значительной степени еще присутствует в здоровом, нормальном человеке. Филогенетическое развитие проводит его через фазы жизни (хотя и в меньшей степени, чем примитивного человека) и, более того, вся его жизнь формируется компенсационным действием души с ее тенденцией к цельности.

Мы уже говорили, что биопсихическая трансформация всегда охватывает всю личность, в то время как личный комплекс, эмоциональное содержание, ведет только к частичной трансформации, которая берет верх над сознанием и его центром, эго. Здесь появляется искушение определить комплексы личного бессознательного, как негативные, по сравнению с творчески архетипическим содержимым коллективного бессознательного. Но у здоровых, творческих людей, как и людей, страдающих умственным расстройством, эмоциональные комплексы личного бессознательного зачастую только очень приблизительно можно отделить от стоящего за ними архетипического содержимого.

Все психоаналитические теории позволяют нам связать содержимое сознания с комплексом личного бессознательного и свести этот комплекс к обычному комплексу неполноценности, комплексу матери, комплексу беспокойства и т. д. Но если комплекс приводит к какому-нибудь достижению, то подходить к этой проблеме следует по другому. Каждый раз, когда комплекс "личного бессознательного" ведет к достижению, а не неврозу, личности, спонтанно или реактивно, удается выйти за пределы "чисто личного и знакомого" элемента комплекса, чтобы обрести коллективную значимость, то есть стать творческой личностью. Но, на самом деле, когда это происходит, то личный комплекс (комплекс неполноценности, комплекс матери и т. д.) является всего лишь первой искрой, которая приводит к достижению, будь то в религии, искусстве, науке, политике или какой-нибудь другой сфере.

Термин "перекомпенсация" в данном случае просто означает, что личный комплекс индивидуума, который заключается в полном безразличии к человечеству, приводит не к болезни, которая также была бы совершенна безразлична людям, а к некоему достижению, что в большей или меньшей степени касается человечества. Первая искра, вроде комплекса неполноценности и родственной ему жажды власти, не угасает на патологических фантазиях; скорее, этот комплекс, эта рана, "откроют" какую-то часть личности чему-то, что имеет для коллектива подлинное значение. В этой связи не имеет особого значения, является ли это что-то содержимым коллективного бессознательного или переоценкой культурного канона. Как мы знаем, каждый человек, больной, нормальный или творческий обладает "комплексами",[4] в связи с чем возникает вопрос: что в реакции индивидуума на комплексы личного бессознательного, которые имеют место в развитии каждого индивидуума, отличает одного индивидуума от другого?

Психоаналитики обнаружили, что тенденция к равновесию и целостности личности присутствует в психической жизни индивидуума не только во второй половине жизни индивидуума, но с самого ее начала. Эта тенденция к целостности компенсирует трудности развития; она обеспечивает значительные бессознательные контрмеры, которые способствуют выравниванию чрезмерной однобокости. Закон саморегуляции индивидуума, который действует, как в психической, так и в органической жизни, находит свое отражение в попытке занять "лабильную психическую позицию", определенную личным комплексом. Прежде всего, вокруг комплекса развиваются фантазии. Эти фантазии представляют собой связь, установленную самим бессознательным между просто личными комплексами и бессознательными представлениями, которые зачастую толкуются, как образы желаний и представлений о всемогуществе. Но подобное толкование слишком часто приводит к тому, что человек забывает о конструктивном воздействии фантазий, которые всегда связаны с архетипическим содержанием. Эти фантазии указывают заблокированной личности новое направление, дают новый толчок психической жизни, и заставляют индивидуума стать продуктивным. Связь с первичным обра-

зом, архетипической реальностью вызывает трансформацию, которую следует определить, как продуктивную.

При среднем, нормальном развитии, фантазии о спасении мира и величии ведут, вероятно, через связь с аре-хетипическим мифом о герое и отождествлением эго с героем, который всегда архетипически символизирует сознание, к усилению эго, что необходимо, если ставится задача преодолеть личный комплекс. Кроме того, эти фантазии, контролируемые реальностью, помогают воспитать естественное честолюбие, которое приводит к развитию цивилизации. Но контроль реальности означает принятие культурного канона и его ценностей, на которые и распространяется сейчас честолюбие. Содержание этого честолюбия может быть чрезвычайно разнообразным; оно может воплощать желание быть "мужественным" или "женственным", проницательным, храбрым, компетентным и т. д.; иными словами, оно всегда относится к той части культурного канона, которая непосредственно связана с личным комплексом. Эта "трансформация" может быть охарактеризована расплывчатым термином "сублимация", что, в данном случае, означает превращение индивидуума в часть цивилизации и общества, ставшее возможным в результате налаживания связи между комплексами и архетипами. У невротика, развитие которого пошло вспять, поскольку он замкнулся в мире своих фантазий, этот процесс трансформации личных комплексов либо заканчивается неудачей, либо не доводится до конца;[5] но у человека творческого этот процесс идет по другому пути, что мы сейчас и рассмотрим во всех подробностях.

Наличие перегородки между психическими системами, которая укрепляется в ходе развития, ведет к все большей направленности сознания на защиту от бессознательного и к образованию культурного канона, больше ориентированного на стабильность сознания, чем на трансформирующий феномен одержимости. Ритуал, который может считаться центральной областью психической трансформации, утрачивает свое регенерирующее значение. С распадом примитивной группы и развитием индивидуализации при доминировании эго – сознания, религиозные ритуал и искусство становятся неэффективными и здесь мы приближаемся к кризису современного человека, с его жесткой перегородкой между системами, оторванностью его сознания от бессознательного,

неврозами и неспособностью к полной творческой трансформации.

Как мы знаем, в этот критический момент вступает в действие компенсационная тенденция: процесс индивидуации с его индивидуальной мифологией и индивидуальными обрядами. Возникает проблема индивидуальной трансформации. Но в данной работе мы не будем обсуждать трансформирующий процесс, занимающий свое место в процессе индивидуации, связанный со всемирным творческим принципом и его производными. Исчерпывающее объяснение этой проблемы дал Юнг.

Поворот современного человека к творческой трансформации проявился не только в психоанализе, но и в усилиях людей, занимающихся образованием, по развитию творческих способностей как у детей, так и у взрослых. Подчиненность сознания индивидуума нашей однобокой цивилизации привела его почти к склерозу сознания: он стал почти неспособен на психическую трансформацию. В этой ситуации, эго становится исключительным эго, а развитие характеризуется такими словами, как "эгоистическое" и "эгоцентрическое". Оно отгораживается как от сути "я", целостности самого индивидуума, так и от сути внешнего мира и человечества.

Эта "эгоизация" замкнутого и склеротического сознания завершается образованием эго-идеала. В противоположность "я", – центру реальной и живой общности (то есть трансформирующей и трансформируемой общности), эго-идеал является функцией и искусственным продуктом реакции. Он возникает, отчасти, в результате давления коллективного сознания, скованного традицией суперэго, которое навязывает предпочитаемые коллективом ценности индивидууму и способствует подавлению тех черт индивидуума, которые расходятся с культурным каноном. Эго-идеал включает в себя обусловленное цивилизацией желание индивидуума быть не таким, каким он на самом деле является, то есть осознанное и бессознательное подавление "я", которое приводит и к возникновению фальшивой личности, и к отрыву от тени.

Образование эго-идеала посредством адаптации к культурному канону и обязательным в данном случае авторитетам само по себе является нормальным явлением, если (и в этом суть вопроса) сохраняется ощущение индивидуально-

го "я" и связи с творящими, трансформирующими силами бессознательного. В склеротическом сознании, типичном для нашей культурной ситуации, мы имеем радикализацию эго и эго-идеала; эгоистическое отделение от живого бессознательного и утрата "я" превратились в серьезную опасность.

Подавление "я" склеротическим сознанием приводит к появлению "подполья" с опасным эмоциональным зарядом, склонного к восстанию, разгрому и полному уничтожению мира победителей; в этом "подполье" обитают побежденные и порабощенные боги, демоны и титаны, драконы, которые образуют в доминирующем мире победителей опасную субструктуру. Но миф предполагает, что это подавление не трансформирует сами силы; оно просто временно их изменяет. В судный или какой нибудь еще день наступят сумерки богов. Победоносные боги сознания будут свергнуты и старый Сатана, старый Локи, старые Титаны вырвутся наружу, ничуть не изменившиеся и такие же могучие, какими они были в день своего поражения. С точки зрения этого судного дня, когда только вмешательство творящего божества и может обеспечить победу и новое начало, весь ход человеческой истории представляется бессмысленным. Антагонизмы между разными силами, которые привели к борьбе между ними и к подавлению одних сил другими, остаются столь же острыми, как в самом начале, а побежденные, но не трансформированные, силы должны снова – по крайней мере в соответствии с представленной здесь в упрощенном виде абсурдной догмой – быть подавлены, но, на этот раз, навсегда. Однако, если вернется образ спасителя, не как судии из старого мифа, а преобразователя, провозглашенного новым мифом, тогда возможно осознание синтеза, на который нацелена изначальная напряженность между противоположными полюсами.

Пока в нашей реальности будет доминировать не только перегородка между двумя противоположными полюсами самой реальности, но и опасное отсечение мира сознания от бессознательного – зло будет появляться, по большей части, хотя и не исключительно, в двух очень разных, но тесно связанных между собой формах. Сатана, как антитеза первичному живому трансформирующемуся миру, есть застывшая форма – например та застывшая форма, которую так упорно требует наша цивилизация сознания, враждебная

трансформации – и, в то же самое время, он проявляется, как ее противоположность, как хаос.

Жесткая, недвусмысленная самоуверенность – в данном контексте можно сказать "эго-уверенность" – которая исключает трансформацию и любое творчество, в том числе и откровение, есть порождение Дьявола. Там где она торжествует, положение человека, эго и сознания понимается совершенно неправильно, а также не принимается во внимание фундаментальный феномен бытия, феномен изменения – развитие, трансформация, уход – который охватывает жизнь любого создания. Опасность этой дьявольской застывшей формы присуща любому догматизму, любому фанатизму: оба эти явления представляют собой преграду на пути к откровению. Имеющий глаза – не видит, имеющий уши – не слышит; вот типичные и явные признаки существования преграды на пути к творческой жизненной силе.

Но другой стороной Дьявола, прямой противоположностью его застывшей форме, является хаос. На нашем собственном примере, на примере как отдельных личностей, так и всего человеческого сообщества, мы слишком хорошо знаем, как выглядит эта "другая сторона" нашего застывшего сознания. Несмотря на то, что застывшая форма дьявола доминирует в нашем сознании и нашей жизни, мы порождаем внутри себя эту бесструктурную, размытую, нечистую аморфность, эту огромную бесформенность и отвращение к форме. Гладкая, цельная жесткость одной стороны неотделима от бесхарактерного, не имеющего различий хаоса другой.

Застывшая форма и хаос, эти две формы отрицательного принципа, непосредственно противостоят принципу творческому, включающему в себя трансформацию, то есть противостоят не только жизни, но и смерти. Трансформирующая ось жизни и смерти пересекает дьявольскую ось застывшей формы и хаоса. В бессознательной жизни природы эти две оси совпадают, и крайность, называемая застывшей формой, соответственно проявляется как прочная укорененность в жизни. Точно так же крайность, называемая хаосом, в своем нормальном проявлении связана с принципом смерти. Эти оси отделяются друг от друга только в человеке, с его развитием сознания и возведением перегородки между системами. Только у рода человеческого проявляются хаос

и внешне непоколебимое сознание, ибо нечеловеческая часть природы свободна как от Дьявола, так и от застывшей формы и хаоса.

По этой причине только ощущение нашей собственной смятенной души заставило нас начать нашу мифологию с хаоса, из которого, по нашему совершенно безосновательному утверждению, развился порядок. И снова это всего лишь проекция нашего неполного понимания генезиса нашего собственного, создающего порядок сознания. Даже сегодня наше сознание в его стремлении понять самого себя, по большей части не замечает того, что развитие этого порядка и свет сознания зависят от изначально установленного порядка и первичного света.

Порядок, который мы обнаруживаем как в бессознательном, так и в сознании – например, духовный порядок инстинктов – задолго до того, как сознание становится детерминантой органической жизни и ее развития, принадлежит к тому плану ощущений, который не доступен нормальному ощущению нашего поляризованного сознания. На этом плане человеческое сообщество живвт в относительно безопасном и надежном мире, поддерживаемом культурным каноном, и только изредка землетрясение, подземное столкновение подавленных сил хаоса, Титанов и Мидгардского Змея, нарушает спокойствие человеческого сообщества.

Слой хаоса и мир дохаотического порядка, который живет глубоко под ним, отделены от верхнего мира огненными зонами эмоций, в которые средний индивидуум благоразумно избегает погружаться. В позднем периоде развития цивилизации, по крайней мере до тех пор, пока подходы к таинственным силам обозначены в культурном каноне, средний человек удовлетворяется благоговейным созерцанием сверхъестественного вулкана подземного огня с безопасного расстояния. Но если, как это происходит в наши дни, коллективная дорога в эти области стала непроходимой, мы ощущаем их присутствие, в основном, в зонах вторжения, к которым относятся психические расстройства, и которым родственен, но по сути своей являющийся совершенно другим, творческий процесс – фундамвнтальный человеческий феномен.

Мы знаем, что у творческих людей также проявляется феномен одержимости. Но, оценивая связь между творчес-

кой личностью и трансформацией, следует указать, что индивидуум, который зацикливается на своей одержимости и продуктивность которого основана на мономании, навязчивой идее, занимает низшую ступень в иерархии творческих людей, даже если его достижения имеют большое значение для коллектива.

С другой стороны, творческая трансформация представляет собой завершенный процесс, в котором проявляется творческий принцип, но не как агрессивная одержимость, а как сила, связанная с "я", центром всей личности. Ибо одержимость каким-то одним элементом может быть преодолена только там, где центроверсия, направленная на цельность личности, остается ведущим фактором. В этом случае закон психической компенсации приводит к неослабевающему диалектическому обмену между ассимилирующим сознанием и содержимым, которое непрерывно преобразуется в комплексы. Тогда начинается характерный для творческой трансформации непрерывный процесс – новые комплексы бессознательного и сознания взаимодействуют с новыми плодами труда и новыми трансформирующими фазами личности. Таким образом, творческий принцип подчиняет и трансформирует как сознание, так и бессознательное; как отношения между эго и "я", так и отношения между эго и "ты" Ибо, в творческой трансформации всей личности, модифицированное отношение к "ты" и миру указывает на новое отношения к "я" и бессознательному, а самым явным, хотя и не единственным признаком психической трансформации является изменение отношения к экстрапсихической реальности.

Объективно типичный для творческого человека трансформирующий процесс отражается не только в том, что мы называем "воздействием личности". Достаточно часто это воздействие (что видно из феномена диктаторов) основывается на одержимости и проекциях, иначе говоря, на факторах очень сомнительного происхождения. В своей высшей форме оно относится к плодам творческого процесса; но наиболее заметной его частью является феномен "opus", синтезированный из внутреннего и внешнего, физически субъективного и объективного. В любой сфере человеческой цивилизации, "opus" – это "дитя" творца; продукт его индивидуальной психической трансформации и целостности, и в то

же самое время – новая объективно существующая вещь, которая что-то сообщает человечеству, то есть представляет форму творческого откровения.

Творческий принцип в искусстве обрел такое уникальное значение в наше время именно потому, что создающие символы коллективные силы мифа и религии, праздников и обрядов, практически утратили свое воздействие на нас в качестве скрепляющего коллектив культурного феномена. Искусство, которое вплоть до эпохи Возрождения в подавляющем большинстве случаев являлось служанкой религии, цивилизации или государства, стало оказывать все более сильное воздействие на современное сознание, что подтверждается появлением огромного количества публикаций, посвященных искусству и людям искусства всех времен. Масштаб происходящих перемен становится понятным, когда мы сравниваем общественное положение такого гения, как Моцарт, жившего не так уж давно – в конце восемнадцатого века, с национальной или международной популярностью, которой пользуются в наше время ведущие музыканты, художники и писатели. Такой авторитет творческой личности отчасти объясняется тем, что этот индивидуум является примером наивысшей современной формы трансформации, прежде всего потому, что создаваемый им мир представляет собой адекватный образ первичной единой реальности, еще не расколотой сознанием – реальности, которую способна создавать только цельная творческая личность.

Признаками нашей цивилизации являются дифференциация и гипердифференциация сознания, вплоть до самых опасных их форм – однобокости и разбалансированности. Шаткое равновесие нашей цивилизации больше не может восстанавливаться только естественной уравновешенностью души. Однако возврат к старым символам, попытка зацепиться за остатки символически-религиозных ценностей так же обречены на неудачу. Ибо наше понимание этого символизма, даже наше утверждение его, предполагают, что сам этот символ покинул сверхъестественное царство творчества и вошел в сферу ассимиляции сознания. Наше порожденное ощущениями знание не может изменить того факта, что символ воплощает сверхъестественный фактор, недоступный нашему сознанию. До тех пор, пока имеет место подлинное символическое действие, возможны толкование и

конфликт толкований (свидетельством чему является история всех религиозных догм), но объектом споров является реальность, а не символ. Проще говоря, предметом разногласий являются атрибуты божества, а не символизм образов Бога.

Теперь творческий символ живет уже не в символизме культурного канона, а в индивидууме. Он почти перестал жить в святынях, в предназначенных для него местах и временах, или в получивших соответствующий сан людях; но он может жить везде, где угодно, в любой форме и любом времени, то есть анонимно. Именно потому, что в наше время творческий принцип всегда скрывается в анонимности, не предполагающей обозначения его источника никаким божественным знаком, видимым излучением или доказуемой закономерностью, мы погрузились в духовную нищету, о которой идет речь в еврейской легенде о мессии, в лохмотьях нищего сидящего в ожидании у ворот Рима. Чего он ждет? Он ждет тебя. Это значит, что творческое искупление (а мы знаем, что время искупления для евреев еще не наступило) облачено в одежды Божьего Человека, и, более того, его бедность и беспомощность делают его зависимым от преданности каждого человека этому Божьему Человеку. Таково наше положение. Мы стоим перед творческим принципом. Где бы мы не нашли творческий принцип, в Великой Личности или в ребенке, в больном человеке или в простой повседневной жизни, мы почитаем его, как тайное сокровище, укрывшийся в неприметной форме фрагмент божества.

Если ветхозаветная концепция человека, сотворенного по образу Божьему, может восприниматься как живая реальность, то лишь потому, что человек является не только созданием, но и требующей реализации творческой силой. Где бы эта творческая сила не проявилась, она обладает характером откровения, но это открсвение тесно связано с психической структурой, которой и в которой оно явилось. Для нас характер откровения больше не отделим от индивидуума. Творческий принцип настолько глубоко укоренился в самом глубоком и самом темном уголке бессознательного индивидуума, и в том, что есть лучшего и высшего в его сознании, что мы можем осознать его только как плод всего существования индивидуума.

Одно из основных заблуждений насчет творческого принципа проистекает из мнения, что человек в своем развитии "прогрессирует" от бессознательного к сознанию. До тех пор, пока развитие человеческого сознания будет считаться тождественным дифференциации и развитию мышления, то как творческий человек, так и группа, ритуалы и праздники которой связаны с глубинами бессознательного, обязательно будут выглядеть топящими самих себя в мирах архаичного примитивного символизма. Даже если регенерирующий характер этого феномена понимается правильно (озарение, которое зачастую гасится представлением о сублимации), то все равно господствует точка зрения, что эта архаичная, регрессивная форма должна быть и будет преодолена в ходе прогресса. Эта точка зрения лежит в основе любого так называемого научного мировоззрения, в том числе и психоанализа, для которого вся символическая, творческая реальность, по сути, является "донаучной" фазой, которую следует вытеснить. С этой точки зрения, представитель радикально рационального сознания является высшим типом человека, в то время как создающий символы человек, пусть даже и не невротик, "вообще-то" представляет собой атавистический человеческий тип. При подобном подходе природа художника, создателя символов, понимается абсолютно неправильно; его развитие и творческие достижения объясняются зацикленностью на детской фазе развития. Символ также понимается неправильно и, скажем, поэзия сводится к "магическому инфантилизму", поддерживаемому "всемогуществом мысли".

Недостаточно будет заключить, что ключ к фундаментальному пониманию не только человека, но и всего мира, следует искать в отношениях между творчеством и символической реальностью. Только когда мы поймем, что символы отражают более сложную реальность, чем та, которую можно втиснуть в рациональные концепции сознания, мы сможем полностью оценить способность человека к созданию образов. Рассматривать символизм в качестве ранней стадии развития рационального, концептуального сознания, означает опасно недооценивать создателей символов и их функции, без которых человечество не смогло бы существовать, да и было бы недостойно существования.

Мы не отрицаем того, что в определенные моменты приземляющий анализ творческого и нетворческого человека открывает подлинные факты. Личностные факторы имеют большое значение при лечении больных людей и при написании биографий людей творческих. Но анализ творческого процесса начинается именно там, где заканчивается приземляющий анализ, – с расследования связей между личностными факторами и архетипическим содержимым, то есть содержимым коллективного бессознательного. Только благодаря этим связям индивидуум может стать творческим человеком, а его работа приобрести значимость в глазах коллектива. Приземляющий анализ творческого процесса и творческого человека не только неверен, но и представляет опасность для культуры, ибо не дает творческим силам возможность сбалансировать цивилизацию сознания, усиливает одностороннее развитие индивидуального сознания и сталкивает, как индивидуума, так и цивилизацию, в пропасть невроза.

Результат подобного развития, даже с точки зрения однобокого рационалиста, противоположен ожидаемому. Ибо, если девальвация создающего символы бессознательного несет с собой резкий разрыв между рациональным сознанием и бессознательным, то эго-сознание, само того не замечая, будет подавлено теми самыми силами, которые оно отрицает и стремится изгнать. Сознание становится фанатичным и догматичным; или, если выражаться категориями психологии, оно подавляется содержимым бессознательного и бессознательно ремифологизируется. Оно, по-прежнему, признает только рациональные доминанты, но, на самом деле, подвержено процессам, которые, в силу своей архетипичности, сильнее его, и которые предубежденное сознание не может понять. В результате сознание порождает бессознательные религии, как малого (вроде психоанализа), так и большого (вроде таких движений, как нацизм и коммунизм) масштаба. Именно псевдорелигиозными истоками этих догматических систем и объясняется их практическая неистребимость. Корни подобных догм находятся в архетипических образах, которые сознание решило изгнать, но они являются псевдорелигиозными, потому что, в противоположность подлинному религиозному содержанию, ведут к регрессу и распаду сознания.

Даже, если бы отношение сознания к архетипическим силам бессознательного, как к архаическим и сознанию враждебным, было бы оправданным (чего быть не может), то и тогда сознание могло развиваться только "постоянно помня о них", ибо в тот момент, когда оно теряет их из виду или начинает считать не существующими, оно, само того не осознавая, становится их жертвой. Когда мы рассматриваем человеческую душу как целое, в котором сознание и бессознательное взаимозависимы, как в своем развитии, так и в своих функциях, мы видим, что сознание может развиваться только там, где оно сохраняет живую связь с творящими силами бессознательного.

Развитие сознания не ограничивается осознанием "внешнего мира"; в равной мере оно включает в себя осознание человеком своей зависимости от внутрипсихических сил. Но это не должно восприниматься, как "рост" осознания субъективных пределов, "поправка на особенности характера", не дающая возможность полностью увидеть проявление внешнего мира, который мы определяем, как "реальность". Мы не должны забывать, что внешний мир, который мы воспринимаем нашим разделенным сознанием, это всего лишь сегмент реальности, и что наше сознание развило и дифференцировало само себя таким образом, что стало специализированным органом для восприятия именно этого конкретного сегмента реальности.

Я уже подробно[6] говорил о том, что мы платим очень большую цену за предельную конкретность нашего осознанного знания, которое основано на разделении психических систем и которое рассекает единый мир на полярные противоположности – собственно мир и душу.

Цена эта – резкое сокращение реальности, доступной нашим ощущениям. И мы уже говорили, что ощущение единой реальности является качественно иной формой ощущения, которая развитому сознанию представляется "нечеткой".

Ощущение единой реальности, которое как филогенетически, так и онтогенетически предшествует ощущению реальности разделенным сознанием, является в высшей степени "символическим". Первые психологи заняли удобную позицию разделенного сознания и рассекли символ на компоненты, пребывая в убеждении, что что-то внутреннее было спроецировано наружу. В последнее время мы стали

рассматривать символическое ощущение, как первичное существование: единая реальность воспринимается адекватно и в целом душой, в которой перегородки между системами либо еще не возведены, либо уже снесены. Например, раньше считалось, что символическое восприятие дерева включает в себя внешнюю проекцию чего-то внутреннего; человек проецирует психический образ на дерево – внешний объект. Но этот тезис оказался несостоятельным, хотя и представлялся правдоподобным эго-сознанию современного человека, в восприятии которого единый мир разделен на внешнее и внутреннее.

На самом деле, как для нас, так и для примитивного человека не существует дерева – внешнего объекта и дерева – внутреннего образа, которые могут считаться фотографиями друг друга. Цельная личность ориентирована на единую реальность, и ее изначальное ощущение той, по сути своей неведомой, части реальности, которую мы называем деревом, является символическим. Иными словами, острое ощущение символа с его смысловым содержанием есть нечто первичное и синтетическое; это унитарный образ одной части унитарного мира. С другой стороны, внутренние и внешние "перцепционные образы" вторичны и производны. Доказательством является то, что наука, порожденная нашим изолированным и изолирующим сознанием, все еще находит остатки символов в наших перцепционных образах и стремится переместить нас в без-образный мир, воспринимаемый только посредством мышления. Но наша душа все равно упрямо продолжает воспринимать образы, а мы продолжаем ощущать символы, даже если теперь они являются научными и математическими. Однако величайшие из наших ученых и математиков воспринимают эти символические абстракции сознания, как нечто сверхъестественное; эмоциональный фактор в субъекте, ранее принципиально изгнанный из научного исследования, снова возникает "так сказать, в объекте".

Развитие, по сути своей, неведомой субстанции неведомого и непредставимого единого мира несет с собой конфронтацию и дифференциацию; с помощью образов душа ориентируется в мире и адаптирует себя к нему таким способом, что становится способной к жизни и развитию. По этой причине мы называем эти образы "адекватными миру". Это

развитие включает в себя символические образы, в которых видны части единой реальности. Последующий процесс дифференциации сознания, с его дуальной схемой внутреннего и внешнего, души и мира, рассекает унитарный символический образ на две части: на внутренний, "психический" и на внешний, "физический". Вообще-то, ни один из них не может быть производным от другого, поскольку оба они являются образами-частями изначального символического единства, рассеченного на двое. Внешнее дерево является таким же образом, как и дерево внутреннее. Внешнему дереву "соответствует" непредставимая часть унитарной реальности, которую можно ощущать в образе только с относительной адекватностью; а внутреннему дереву соответствует часть ощущаемой, живой субстанции, которая опять же воспринимается только с относительной адекватностью. Мы не можем воспроизвести внутренний неполный образ дерева из дерева внешнего, потому что последнее мы тоже воспринимаем как образ; мы также не можем произвести внешний неполный образ дерева из проекции внутреннего образа, поскольку этот внутренний неполный образ является таким же первичным, как и образ внешний. Оба они произрастают из первичного символического образа дерева, который более адекватен унитарной реальности, чем его неполные производные, – внутренний и внешний образы, существующие во вторичном, разделенном мире.

Но "первичный символический образ" не сложен для нашего восприятия и не чужд ему. При определенном состоянии разума, которого можно достичь разными способами, объект "vis-a-vis" трансформируется для нас. Термин *participation mystique* имеет почти такое же значение, но был придуман для чего-то, очень далекого от ощущений современного человека. Когда вещь, пейзаж или произведение искусства, оживает или "становится прозрачной",[7] это означает, что она трансформировалась в то, что мы называем "унитарной реальностью". То, что мы видим, становится "символическим" в том смысле, что оно говорит с нами по-новому, открывает нам что-то неведомое, само становится чем-то совершенно другим: категории "бытия" и "значения" совпадают.

Приводимый ниже отрывок из "Дверей Восприятия" Хаксли поможет понять, что я имею ввиду. Психическая тран-

сформация, искусственно порожденная наркотиком мескалином, приводит автора к символическому восприятию единой реальности.

"Теперь перед моими глазами был уже не просто необычный букет цветов. Я видел то, что видел Адам в утро своего рождения – чудо, поток мгновений обнаженного бытия.

"Это приятно?" – спросил кто-то. (В ходе этой части эксперимента все разговоры записывались на диктофон и у меня была возможность освежить свои воспоминания о том, что говорилось).

"Это не приятно и не неприятно", – ответил я. "Это просто есть".

"Istigkeit" – не это ли слово так любил Мейстер Экхарт? "Естие". То самое бытие, о котором говорит платоновская философия, – с той лишь разницей, что Платон совершил огромную, смешную ошибку, отделив Бытие от становления и отождествив его с математической абстракцией Идеи. Он, бедняга, так никогда и не увидел охапки цветов, сияющих своим собственным внутренним светом и почти дрожащих от напряжения значимости, которой они были заряжены; он так и не понял, что эта столь ярко обозначенная розой, ирисом и гвоздикой вещь была, не больше и не меньше, тем, чем они и были – мимолетной и, в то же самое время, вечной жизнью, постоянным исчезновением и, одновременно, чистым Бытием, охапкой мельчайших, неповторимых частиц, в которых, в силу какого-то невыразимого и при этом совершенно очевидного парадокса, можно было увидеть божественный источник всего бытия".[8]

Похоже на то, что это интуитивное восприятие символизма, предшествовавшего нашему сознанию, оправдывает наши теоретические отклонения. Ибо, оказывается, что видение и создание символического, как архетипического, так и природного, мира в религии, ритуале, мифе, искусстве и празднике включают в себя не только атавистический фактор и регенерирующий элемент, порожденные нашим эмоциональным зарядом. В определенном смысле они характеризуются тем фактом, что в них виден фрагмент унитарной реальности – более глубокой, более первичной и, в то же самое время, более полной, – реальности, которую мы совершенно не в состоянии объять нашим разделенным сознанием, потому что развитие его функций было ориен-

тировано на предельно конкретное восприятие отдельных частей поляризованной реальности. Дифференцируя сознание, мы поступаем примерно так же, как человек, закрывающий глаза, для того, чтобы обострить слуховое восприятие, чтобы иметь возможность "превратиться в слух". В том, что его слух обостряется, нет никакого сомнения. Но отключив другие органы чувств, он воспринимает только сегмент общей, доступной чувствам, реальности, которую мы ощущаем более адекватно и полноценно только тогда, когда не просто слышим ее, но также и видим, осязаем, обоняем и пробуем на вкус.

В символической унитарной реальности нет ничего мистического, и она не находится за пределами наших ощущений; это мир, который воспринимается там, где расслоение на внешнее и внутреннее, проистекающее из разделения психических систем, либо еще не вступило в силу, либо уже не действует. Это подлинный, завершенный мир трансформации, такой, каким его воспринимают творческие люди.

II

Каждый трансформативный или творческий процесс включает в себя стадии одержимости. Быть тронутым, увлеченным, завороженным – означает быть чем-то одержимым; без этой завороженности и связанного с ней эмоционального напряжения невозможны никакая сосредоточенность, никакой длительный интерес, никакой творческий процесс. Любая одержимость может быть справедливо истолкована и как однобокость, узость мышления, и как его активизация и углубление. Исключительность и радикальность такой "одержимости" представляют собой как преимущество, так и опасность. Но тот, кто не рискует, никогда не достигнет ничего великого, хотя "готовность рисковать", заложенная в мифе о герое, предполагает гораздо большую свободу, чем та, которой на самом деле обладает подавленное эго. Деятельность автономных комплексов предполагает разъединенность души, интеграция которой является бесконечным процессом. Индивидуум совершенно не властен над миром и коллективным бессознательным, в которых он

живет; самое большее, что он может делать – это ощущать и интегрировать все новые и новые их составные части. Но неинтегрированные факторы являются не только причиной беспокойства; но и источником трансформации.

Зерна трансформации зреют не только в "великом" содержимом мира и души, судьбоносных вторжениях и архетипических ощущениях; "комплексы", неполные души, которые являются не только агрессивными смутьянами, но и естественными компонентами нашей души, играют также и положительную роль зачинщиков трансформации.

Мы уже указывали, что, как правило, индивидуум адаптирует себя к культурному канону посредством налаживания связи между комплексами и архетипами. По мере развития сознания, связь души ребенка с архетипами постоянно заменяется личными отношениями с окружением, а связь с великими архетипами детства преобразуется в архетипический канон господствующей культуры. Это происходит в результате усиления ориентации на эго, сознание и окружение. Мир детства, с его тяготением к общности, непосредственному контакту с "я", подавляется в угоду нормальной адаптации. И в творческом человеке возникает связь между личными комплексами и архетипическими образами. Однако, в отличие от нормального человека, у творческой личности эта связь не ассимилируется посредством адаптации к принципу реальности, представленному культурным каноном.

Мы знаем, что психоанализ пытается доказать, будто творчество происходит от структурного дефекта. В порядке упрощения это можно было бы назвать чрезмерным либидо, которое приводит к тому, что личность не реализуется в своем детстве и задерживается в нем. Все применимые к обычному человеку схемы – доэдипова зацикленность, боязнь кастрации, образование суперэго и эдипов комплекс – без всяких изменений применяются и к человеку творческому; но чрезмерность его либидо и его предполагаемая "сублимация" объявляются причинами ненормального разрешения его детских проблем и его достижений. С этой точки зрения творческий человек представляется весьма двусмысленным вариантом человеческой природы; он фиксируется на детстве и никогда не выходит из донаучной стадии символизма. Тогда получается, что сублимация и признание коллектива означают готовность художника помочь всем на-

слаждаться своим очень хорошо скрываемым инфантилизмом. Это называется вторичным развитием. В искусстве люди дают выход своим собственным детским комплексам, глядя, как Эдип, Гамлет или Дон Карлос убивает своего собственного отца. (Но даже у нормальных людей эти схемы, в данном случае толкуемые личностно, связаны с гораздо более глубокими архетипическими комплексами.)

И все же, вопреки мнению психоаналитиков, разница между творческим и нормальным человеком заключается не в избытке либидо, а в интенсивном психическом напряжении, которое с самого начала присутствует в творческом человеке. На самой ранней стадии в нем проявляются особое оживление бессознательного и такая же сильная ориентация на эго.

Это сильное психическое напряжение и страдающее от него эго отражаются в особого рода обостренном восприятии творческого человека. Как правило, оно проявляется у него уже в детском возрасте, но это обостренное восприятие не тождественно рефлектирующему сознанию преждевременно развившегося интеллекта. Детскость творческой личности как нельзя лучше выражают слова Гельдерлина: "und schlummert wachended Schlaf" ("и дремлет, грезя наяву").[9]

В этом состоянии обостренного восприятия ребенок открыт миру и переполняющей все унитарной реальности, которая захлестывает его со всех сторон. Представляющий собой одновременно и надежное укрытие, и открытое пространство, этот сон наяву, в котором нет таких понятий, как внешнее и внутреннее, является бесценным даром творческого человека. Это период, в котором за любой болью и любой радостью стоит целостный и неразделенный мир, бесконечный и непостижимый для эго. В этом детском ощущении содержимое каждой личности связано с надличностным архетипическим содержимым и, с другой стороны, надличностное и архетипическое всегда располагаются в личности. Как только мы понимаем, что это значит – ощущать такое единство надличностного и личного, в котором эго и человек все еще являются одним целым, мы начинаем задумываться над тем, каким образом, способом и методом можно преодолеть и забыть это фундаментальное ощущение, подобно тому, как обычный человек успешно проделывает это с помощью образования; и мы перестаем восхи-

щаться тем, что творческий человек задержался на этой стадии и в этих ощущениях.

С детских лет творческая личность заворожена этим ощущением унитарной реальности детства; она вновь и вновь возвращается к великим иероглифическим образам архетипического бытия. Впервые мы увидели их отражение в колодце детства, и там они и останутся до тех пор, пока мы не вспомним о них, не заглянем снова в колодец и не отыщем их снова, вовеки неизменных.

Действительно, все нормальные тенденции присутствуют и в творческом человеке; он реализует их до определенной степени, но его индивидуальная судьба прерывает его нормальное развитие. Поскольку его природа не дает ему завершить нормальное развитие обычного человека, с его врожденной способностью приспосабливаться к реальности, то даже его юность, зачастую, является ненормальной, как в хорошем, так и в плохом смысле этого слова. Его конфликт с окружением начинается еще в раннем возрасте и отличается патологической остротой, ибо именно в детстве и юности творческое и ненормальное, или патологическое, тесно связаны друг с другом. Ибо, в противоположность требованиям культурного канона, творческий человек держится за архетипический мир и свою изначальную бисексуальность и целостность, или, иными словами, за свое "я".

Этот комплекс творческого человека в первый раз проявляется в зацикленности на детской компании, на судьбоносных персонажах, а также местах детства. Однако в данном случае, даже в большей степени, чем в детстве других людей, личное перемешано со сверхличностным, конкретная местность с невидимым миром. И это не просто "детский" мир; это истинный, настоящий, или, как его называл Рильке, "открытый" мир.

Ребенок, измены тайной жертва,
любви – тирана становясь рабом
над будущим своим утрачивает власть.

После полудня, оставленный в покое, он все слоняется
меж зеркалами
и всматривается в них, терзаясь собственного имени загадкой
и вопрошая "Кто я? Кто я?"
Но вот вернулись домочадцы, нарушили и подавили

то, что вчера доверили ему окно,
тропинка, запах пыльного комода.
Он – снова собственность родни.
Побеги вверх потянутся.
Вот также и желанье
из клубка семьи однажды вырвется, покачиваясь в воздухе
прозрачном.
Лучистый взгляд ребенка, устремленный ввысь,
Тускнея день за днем в подвале, куда привычно заперт он
роднею,
Находит лишь собак да более высокие цветы,
И время замирает, – и снова начинает бег.[10]

Но открытость – в данном случае мы говорим о мальчике, творчество которого легче понять, чем творчество девочки – всегда совпадает с женственностью. У творческого человека этот женский принцип, этот мотив трансформации, который у нормального взрослого человека проявляется, как "анима", как правило, ассоциируется с образом матери.[11]

Он делает ребенка восприимчивым, открытым как страданиям, так и величию и мощи мира; он не дает пересохнуть бьющему из него источнику. Не составляет никакого труда понять, что такой комплекс должен быть насыщен конфликтами и осложнить адаптацию, если только природа не проявила особую милость в сочетании его элементов.

В любом творческом индивидууме, вне всякого сомнения, с самого начала выделяется компонент восприятия, но мы не должны забывать, что тот же компонент превалирует и в ребенке, и зачастую только в ходе ожесточенной борьбы он подавляется образованием, ориентированным в половом отношении на однобокие культурные ценности. Но, с другой стороны, сохранение определенной восприимчивости, в то же самое время, является сохранением индивидуальности человека, его осознания собственного "я" – воспринятого, как ноша, как миссия или как необходимость – которое вступает в конфликт с миром, с общепринятыми нормами, с культурным каноном, или, в соответствии с древними правилами мифа о герое, с традиционным образом отца. И, поскольку доминирование изначально первичного архетипического мира сохраняется и не заменяется доминированием мира культурного канона, развитие личности и сознания творчес-

кого человека идет по иным законам, чем развитие человека нормального.

Доминирование архетипа матери у огромного количества писателей и художников не адекватно объясняется отношениями ребенка с его конкретной матерью. Мы находим как хорошие, так и плохие отношения; мы видим матерей, умерших молодыми, и матерей, доживших до глубокой старости; среди матерей нам встречаются как выдающиеся, так и незначительные личности. Психоаналитики признают, что причина доминирования архетипа матери заключается в том, что определяющим фактором являются отношения с матерью, в которых находится с матерью эго ребенка, а не взрослого человека. Но отношения маленького ребенка с его матерью формируются архетипом матери, который всегда смешивается с образом матери, субъективным образом ощущения конкретной матери.

В ходе нормального развития значение архетипа матери уменьшается; обретают форму конкретные отношения с конкретной матерью и с их помощью индивидуум развивает способность к налаживанию отношений с миром и собратьями. Там, где эти отношения ослаблены, возникают неврозы и зацикленность на фазе изначальных отношений с матерью, когда отсутствует что-то, необходимое для здорового развития индивидуума. Но если архетипический образ матери остается доминирующим, а индивидуум при этом не становится больным человеком, то мы имеем дело с одним из фундаментальных комплексов творческого процесса.

Мы уже указывали на значение архетипа матери для творческого человека; здесь я только хочу подчеркнуть, что Добрая (или Грозная) Мать, помимо всего прочего, является символом определяющего влияния архетипического мира, как целого, влияния, которое может доставать до биопсихического уровня. Превалирование архетипа Великой Матери обозначает превалирование архетипического мира, который является основой всего развития сознания, мира детства, в котором филогенетическое развитие сознания и эго онтогенетически повторяется на основе первичного архетипического мира.

Переход от личностного комплекса через исключительно архетипический мир фантазий к сознанию, как правило, приводит к ослаблению тяготения индивидуума к цельности

в пользу развития эго, следующего за культурным каноном и коллективным сознанием – суперэго традиций предков и интроекцированного сознания. Однако творческий человек заклеймен своей неспособностью отказаться от тяготения его "я" к цельности в угоду адаптации к реальности окружения и доминирующим в нем ценностей. Творческий человек, подобно герою мифа, вступает в конфликт с миром отцов, то есть с доминирующими ценностями, потому что в нем архетипический мир и направляющее его "я" являются такими мощными, живыми, непосредственными ощущениями, что их просто невозможно подавить. Нормальный индивидуум освобождается от миссии героя образованием, ведущим его к отождествлению с архетипом отца, и, в результате, становится лояльным членом своей патриархально настроенной группы. Однако неопределившееся, мятущееся эго творческого человека, с его доминирующим архетипом матери, должно встать на достойный подражания архетипический путь героя; оно должно убить отца, низвергнуть устоявшийся мир традиционного канона и отправиться на поиски таинственного учителя, того самого "я", которое так трудно ощутить, неведомого Небесного Отца.

Если подходить к творческому индивидууму с мерками приземляющего анализа, то, вне зависимости от биографических подробностей, у него почти неизбежно будут обнаружены зацикленность на матери и отцеубийство, то есть, эдипов комплекс; "семейная романтическая история", то есть поиски неизвестного отца; и нарциссизм, то есть сохранение повышенного внимания к самому себе в противоположность любви к окружающим и внешнему объекту.

Отношение творческого человека к самому себе включает в себя живучий и непреодолимый парадокс. Этот тип врожденной восприимчивости заставляет его очень остро переживать собственные личные комплексы. Но в силу того, что он всегда ощущает свои личные комплексы вместе с их архетипическими соответствиями, то это его страдание с самого начала является не только частным и личным, но и, по большей части, бессознательным экзистенциальным страданием от фундаментальных человеческих проблем, которые группируются в каждом архетипе.

Соответственно, индивидуальная история каждого творческого человека почти всегда балансирует над пропастью

болезни; в отличие от других людей, он не склонен залечивать личные раны, полученные в ходе развития, с помощью все большей адаптации к коллективу. Его раны остаются открытыми, но страдание от них достигает глубин, из которых поднимается другая целительная сила, и этой целительной силой является творческий процесс.

Как гласит миф, только исстрадавшийся человек может быть целителем, врачом.[12] Благодаря своим личным страданиям, творческий человек ощущает серьезные болезни своего коллектива и своего времени, в глубине себя он несет регенерирующую силу, способную исцелить не только его, но и общество.

Эта сложная восприимчивость творческого человека увеличивает его зависимость от общего центра, "я", которое своими непрерывными попытками компенсации усиливает развитие и стабильность эго, которое должно стать противовесом доминированию архетипического мира. В условиях постоянного напряжения между активным угрожающим архетипическим миром и эго, усиленным во имя компенсации, но не пользующимся поддержкой обычного архетипа отца, эго может опираться только на "я", центр всего индивидуума, который, однако, всегда бесконечно больше самого индивидуума.

Один из парадоксов существования творческого человека заключается в том, что он воспринимает свою привязанность к собственному эго почти как грех по отношению к надличностной силе архетипов, сжимающей его в своих объятиях. Тем не менее, он знает, что только эта привязанность может дать ему и повелевающим им силам возможность обрести форму и выразить себя. Этот фундаментальный факт подтверждает глубокую личную амбивалентность творческого человека, но благодаря ей он достигает индивидуации в своей работе, поскольку, если он хочет существовать, он вынужден вечно искать центр. Если послушная диктату эго-идеала жизнь нормального человека требует подавления тени, то жизнь творческого человека формируется как страданием, которое знает само себя, так и настроенным на удовольствие творческим выражением общности, доставляющим наслаждение способностью творческого человека позволять всему, что есть в нем низкого и высокого, жить и обретать форму.

Этот феномен выделения формы из целого не имеет ничего общего с "сублимацией" в обычном смысле этого слова; попытка свести эту общность к инфантильным компонентам также бессмысленна. Как, например, попытка объяснить склонностью к эксгибиционизму тот фундаментальный факт, что творческий человек выражает самого себя и что в его работе проявляется существенная часть его индивидуальной субъективности. Подобное приземленное толкование не более оправданно, чем грубая и абсурдная попытка объяснить привычку Рильке "годами носить материал при себе, прежде чем придать ему окончательную форму и расстаться с ним" с помощью анально-сексуальной теории.[13]

Ибо те установки, которые в младенце и ребенке появляются на физическом плане, как универсальные человеческие феномены, а в больном человеке фиксируются на этом плане в форме извращений и симптомов, в творческом человеке прекращают либо вообще, либо по большей части, выражаться на этом плане. Они достигают совершенно другого и нового уровня психического выражения и значения; они не только несут в себе иной смысл, но и сами становятся иными.

Почти сорок лет тому назад Юнг установил, что предрасположенность ребенка обладает не полиморфной, а поливалентной устойчивостью, и что, как он выразился, "даже у взрослого человека остатки детской сексуальности являются зернами жизненно важных духовных функций".[14] Сегодня, по причинам, которые слишком долго объяснять, я предпочитаю говорить не о детской сексуальности, а о детских ощущениях на плотском плане. Подобные ощущения всегда содержат в себе как архетипические, так и земные факторы. Ибо для ребенка, как и для первобытного человека, не существует чего-то такого, как "чисто" плотский фактор; его ощущение унитарного мира регулярно включает в себя то, что мы потом назовем символически важными элементами.

Нормальному индивидууму доступны те же ощущения, например, на сексуальном плане, где личное и архетипическое, плотское, психическое и духовное ощущаются, как нечто единое, по крайней мере, на какое-то мгновение. Это усиленное ощущение единства аналогично ощущению ребенка и творческого человека. Творческий процесс – синтетичен, а именно: надличностное, то есть вечное, и личное, то есть

мимолетное, сливаются и происходит нечто уникальное: вечное творчество реализуется в эфемерном произведении. Задумайтесь: все исключительно личное – мимолетно и незначительно; все исключительно вечное – изначально нас не касается, потому что нам недоступно. Ибо каждое ощущение надличностного является ограниченным откровением, то есть проявлением соответствующим возможностям нашей, подобной сосуду, способности к пониманию происходящего.

Для творческого человека это фундаментально – вне зависимости от того, осознает он это или нет. Он открывает себя надличностному; можно выразиться даже точнее – только творческий человек и открыт надличностному, он не ушел из детства, в котором открытость надличностному является чем-то самим собой разумеющимся. Следует добавить, что это не имеет ничего общего с интересом к детству или осознанным знанием этого факта. То, что в творческом человеке всегда считалось проявлением детскости, как раз и является его открытостью миру, открытостью тому, что мир каждый день создается заново. И именно это заставляет его постоянно помнить о его обязанности очищать и расширять себя, как сосуд, адекватно выражать то, что наливается в него, и смешивать архетипическое и вечное с индивидуальным и эфемерным.

Например, у Леонардо, Гете, Новалисе или Рильке, обретают новую жизнь ощущения ребенка, в нормальном человеке безмолвствующие, и архетип Великой Матери, нормальному человеку известный только из истории примитивных народов и религии. Они больше не совпадают с архаическим образом первобытного человека и включают в себя все последующее развитие человеческого сознания и духа. Образ архетипа матери, которому придана творческая форма, всегда проявляет архаические, символические черты, которые отличают и образ матери первобытного человека, и образ матери первых лет детства. Но богиня природы и Святая Анна Леонардо, природа и Вечный Женский Принцип Гете, ночь и мадонна Новалиса, ночь и возлюбленная Рильке – все это новые творческие формы Единого; все это новые высшие и абсолютные формулировки. За ними стоит "вечное присутствие" архетипа, но, также, и творческий человек; в этом и заключается его достижение – ощутить эту "вечность" и придать ей форму, как чему-то, вечно меняющемуся и

принимающему новые формы, и посредством чего, в то же самое время, меняется его эпоха и он сам.

Один из фундаментальных фактов творческого существования заключается в том, что его достижения объективно важны для цивилизации и, в то же самое время, они всегда представляют собой субъективные фазы индивидуального развития, индивидуализации творческого человека. Душа упрямо продолжает творчески "плыть против течения" нормальной непосредственной адаптации к коллективу; но то, что начинается, как компенсация личного комплекса архетипом, приводит к постоянному возбуждению архетипического мира в целом, который с этого момента уже не выпускает творческого человека из своих объятий. Один архетип ведет к другому, с ним связанному, чтобы постоянно возникающие новые претензии архетипического мира могли удовлетворяться только через постоянную трансформацию личности и творческие достижения.

Из-за того, что творческий индивидуум включается в эту постоянную борьбу с архетипическим миром или, скорее, становится ее объектом, он превращается в инструмент архетипов, которые в форме комплексов присутствуют в бессознательном соответствующего коллектива и абсолютно необходимы коллективу в качестве компенсации.[15] Однако, несмотря на значимость творческого человека для своего времени, он далеко не всегда добивается непосредственного влияния, не говоря уже о признании современников. И вот это несовпадение, которое ни в коей мере не лишает творческого индивидуума его важнейшей функции в обществе, неизбежно принуждает его сохранять свою автономию в коллективе и, поистине, бороться за нее. Таким образом, как субъективная, так и объективная, описанная нами, ситуация заставляет творческого человека сосредоточиться на самом себе. Его проистекающая из этого отстраненность по отношению к окружающим его собратьям, может быть легко неверно истолкована, как нарциссизм. Но мы должны научиться видеть разницу между плохой адаптацией невротика, зацикленность которого на эго делает его практически неспособным к общению с другими людьми, и плохой адаптацией творческого человека, зацикленность которого на своем "я" мешает его отношениям со своими собратьями.

Символизм творческого процесса содержит в себе нечто, регенерирующее данную эпоху; он представляет собой подготовленную для посева почву будущего развития. Но это возможно исключительно потому, что результат творческой работы не только индивидуален, но и архетипичен, он является частью вечной и неистребимой унитарной реальности, поскольку в нем по-прежнему едины материальное, психическое и духовное.

Творческий процесс, осуществляющийся в условиях напряженности между бессознательным и сосредоточенным вокруг эго сознанием, представляет собой прямую аналогию с тем, что Юнг описал как трансцендентальную функцию. Иерархия творческих процессов основывается на различной степени вовлеченности в них эго и сознания. В том случае, когда бессознательное создает что-то без участия эго, или когда эго остается исключительно пассивным, достигается низкий уровень творчества; этот уровень растет с увеличением напряжения между эго и бессознательным. Но трансцендентальная функция и объединяющий символ могут появиться только там, где существует напряжение между стабильным сознанием и "заряженным" бессознательным. Подобный комплекс, как правило, влечет за собой подавление одного из полюсов: либо победу стабильного сознания, либо его капитуляцию и победу бессознательного. Только если это напряжение сохраняется (а это всегда вызывает страдание), может родиться третий элемент – "трансцендентальный" или превосходящий обе противоположности и соединяющий их части в неведомое, новое творение.

"Живой символ не может родиться в инертном или плохо развитом разуме, поскольку такой человек будет удовлетворен уже существующими символами, предложенными ему установившейся традицией. Новый символ может создать только страстное жвлание высоко развитого разума, для которого навязанный символ уже не содержит наивысшего согласия в одном выражении. Но, ввиду того, что символ проистекает из его наивысших и новейших достижений и также должен включать в себя глубочайшие корни его бытия, этот символ не может быть однобоким порождением полностью разделенных умственных функций, он должен быть, по крайней мере, в такой же точно степени порождением наиболее низких и наиболее примитивных движений его

души. Чтобы это взаимодействие несовместимых состояний вообще стало возможным, оба они должны стоять бок о бок в абсолютно осознаваемом противостоянии. Подобное состояние неизбежно влечет за собой яростный разрыв с собственным "я", причем до такой степени, что тезис и антитезис взаимоисключают друг друга, в то время, как эго по-прежнему вынуждено признавать свое абсолютное участие в них обоих".[16]

Один полюс этого напряжения создается сознанием творческого человека, его волей и желанием сделать дело. Как правило, он знает цель и как к ней идти. Но из бесчисленных рассказов творческих людей мы знаем, что, независимо от их желаний, бессознательное зачастую вламывается со "своими претензиями", которые никак не совпадают с намерениями художника. (Приведем лишь один пример: цикл Томаса Манна об Иосифе поначалу задумывался, как небольшой рассказ, но потом перерос в длинный роман, потребовавший десять лет труда.) Но, несмотря на автономию бессознательного, архетипический мир не занимает враждебную полярную позицию по отношению к сознанию; ибо часть сознания творческого человека всегда восприимчива, доступна и повернута к бессознательному. Таким образом, у величайших из творческих людей основное содержимое, подавленное коллективным сознанием, вырывается на поверхность не как враждебная сила, поскольку "я" творческого человека, его целостность, и эту силу превратило в созидательную энергию.

Связь творческого человека с корнями и основой коллектива, пожалуй, наиболее красиво выражают слова Гельдерлина: "Мысли об общинном духе тихо умирают в душе поэта".[17] Но плоды труда творческого человека, как часть его развития, всегда связаны с его "простой индивидуальностью", с его детством, его личными ощущениями, его взлетами и падениями, склонностью его эго к любви и ненависти. Ибо обостренное восприятие творческого человека позволяет ему в большей степени, чем обычному человеку, "познать самого себя" и "пострадать от самого себя". Его устойчивая зависимость от своего "я" защищает его от соблазна коллективного эго-идеала, но делает его более чувствительным к пониманию его неадекватности самому себе, своему "я". Через это страдание, причиняемое ему его тенью, ранами,

полученным еще в детстве и с тех пор не затянувшимися (это врата, сквозь которые течет поток бессознательного, но которые доставляют непрерывные мучения эго), творческий человек достигает смирения, которое не дает ему переоценивать свое эго, поскольку он знает, что слишком зависит от своей цельности, от неведомого "я" внутри него.

Как его детская природа, так и его неадекватность миру, вечно поддерживают в нем его память о первичном мире и то счастливое чувство, что он может, по крайней мере время от времени, быть адекватным этому миру и восприимчивым к нему. В творческом человеке, восприимчивость и страдания, проистекающие из высшей формы чувствительности, не ограничиваются восприятием детского и архетипического миров, а также "реального", "великого", так и хочется сказать "стоящего" мира. Можно быть уверенным, что всегда и везде он будет стремиться открыть это мир заново, заново разбудить его, придать ему форму. Но он не отыщет этот мир, если будет искать что-то, находящееся вне его; нет, он знает, что его встреча с полной реальностью, с единым миром, в котором все по-прежнему пребывает в "целости", связана с трансформацией его самого в направлении целостности. По этой причине, он должен в любой ситуации, в любом комплексе, расчищать тот единственный проход, через который может проникнуть открытый мир.

Но хотя, в особенности у величайших из творческих людей, процесс формирования зачастую идет долго и трудно, требуя от эго и сознания огромных усилий, встреча с собственной глубиной является, как и любой подлинно трансформативный процесс, не актом воли и не чудом, а событием, происходящим по милости Божьей. Это не уменьшает значимости "opus", напротив – увеличивает ее; поскольку, в результате загадочного общения с "я", эго, обоснованно ли, необоснованно ли, но возлагает на себя ответственность за работу, не отрицая своей вины и неготовности.

Хотя творческий процесс зачастую направлен на удовольствие и не всегда преисполнен страдания, внутреннее напряжение или страдание души создает проблему, которую можно творчески решить только путем создания произведения. В этом страдании, которое творческий человек должен испытывать в своей непрерывной борьбе с бессознательным и самим собой, восходящая трансформация, кото-

рая составляет процесс его индивидуации, ассимилирует все недостатки, поражения, неудачи, тяготы, несчастья и болезни человеческой жизни, что обычный человек отбрасывает в сторону и относит на счет тени и Дьявола, как отрицательных элементов, противостоящих его эго-идеалу.

Но единство эго и "я", которое определяет творческий процесс, как таковой, содержит также зоны оцепенения и хаоса, угрожающие жизни обладающего сознанием человека. В творческой сфере они порождают третий элемент, который охватывает и превосходит их обоих, и этот элемент есть форма. Обе антитезы участвуют в ней, ибо оцепенение и хаос – это два полюса, соединенные в форме, и форме с двух сторон угрожают склероз и хаотический распад.

Однако негатив исправляется не только узами формы. Ибо творческий человек всегда находит источник роста и трансформации в своей собственной тени и несовершенстве.

Мы перед тем, что беспокоит и пугает нас,
С начала самого в долгу, которого не возвратить.
Смерть – вечная участница создания:
Вот так слагаются неслыханные песни.[18]

В данном случае, "смерть" означает, как ужас и опасность, так и рубежи человеческой слабости. Она – это все, что причиняет эго страдания и мучения. Восхваляя смерть, как необходимое условие любой трансформации, смешивающей жизнь и смерть, поэт соединяется с самим Богом творчества, Богом трансформации, который дарит жизнь и смерть, и сам является жизнью и смертью.

Творческий человек ощущает и себя, и божество, как изменение, как добровольную трансформацию в творении. И поэт говорит и о божестве, и о самом себе, когда он вкладывает в уста Творца следующие слова:

В моих работах есть порыв,
Меня влекущий к все учащающимся превращеньям.[19]

Рискуя присовокупить к одной несовершенной формулировке еще одну, я бы хотел закончить мои заметки анализом одного из стихотворений Рильке. Объяснить смысл стихотворения можно только очень приблизительно; но нас может

оправдать то, что это стихотворение является уникальным выражением тех отношений, о которых мы сегодня говорили.

Стихотворение, о котором идет речь, это двенадцатый сонет из второй части "Сонетов к Орфею":

Стремиться к преобразованиям, найти вдохновение в пламени
Где, полная перемен, вещь ускользает от тебя;
дух – источник, который правит всем земным,
В движении жизни больше всего любит поворотный момент.
То, что достигает долговечности, отвердевает; укрывшись
Среди незаметной серости, чувствует ли оно себя в
безопасности?
Погоди,твердой вещи грозит вещь потверже.
Увы – : вдали молот уже занесся для удара.

Знание дается тому, кто бьет ключом;
В восхищении, оно ведет его, показывая ему то, что создавалось
в радости
И зачастую решение одной задачи лишь порождает новую.

Восторг от решенной сложнейшей задачи –
Это дитя расставания. И Дафна, преображенная,
Чувствуя себя лавром, хочет, чтобы ты превратился в ветер.*[20]

* Известный перевод Г.Ротгауза, не адекватен переводу приводимому Нойманном и не годится для последующего анализа. Поэтому редакция дает свой перевод этого сонета. Для сравнения приведен перевод Г.Ротгауза(Райнер Мария Рильке, Сб. "Новые стихотворения", М. Наука, стр.307):

О, полюби перемену! О, пусть вдохновит тебя пламя,
где исчезает предмет и, обновляясь поет...
Сам созидающий дух, богатый земными дарами,
любит в стремлении жизни лишь роковой поворот.
Все, что замедлило бег, навеки ствновится косным
Пусть сокровенно оно, бестревожным себя оно манит.
О, погоди: грозящее сменится вновь смертоносным.
Горе: невидимый молот гремит!
Тех, кто прольется ручьем, с отрадой признает
познанье,
и оно их ведет, радуясь зримо и явно,
в область творенья, началв которой открылись
в конце.
Каждый счастливый удел – дитя или внук
расставанья,
так изумившего всех. И превращенная Двфна,
ставшая лавром, хочет узнать тебя в ноаом лице.

Один критик написал: "Есть искушение связать это стихотворение со словами Гете о восстанавливающем силы творении".[21]

Но вторая строфа этого сонета не имеет ничего общего с сущностью Гете, содержащей жизнь и смерть, а основана на апокалиптическом видении; это не формулировка анонимного принципа, а заявление, сделанное от имени Бога, обратившегося к Святому Иоанну на Патмосе:

Ученость для меня не значит ничего,
ибо я есть огнепад
и взгляд мой расщепляет, подобно молнии.

Гляди, я ему медлить не позволю.[22]

А в строчках:

Найти вдохновение в пламени
Где, полная перемен, вещь ускользает от тебя,

нам, вроде бы, слышится отзвук "благословенного желания" Гете, но и здесь Рильке говорит о чем-то другом. Смертоносное пламя несет с собой потрясающую метаморфозу, но вещь может превратиться во что-то другое только тогда, когда она удаляется от нас; чудо происходит только тогда, когда "становится невидимым".

Мы противопоставили отвердению и хаосу содержащий жизнь и смерть принцип трансформации. Данное стихотворение возносит эти антитезы в царство невидимого; пламя пожирает их субстанцию, о чем Бог и говорит Иоанну на Патмосе:

И я попробовал одну из их вещей,
чтобы проверить, нужна ли мне она –
То, что горит, то – настоящее.[23]

Вещь доказывает свою подлинность только самопожертвованием, только смертью в испепеляющем пламени. "Стремление к преобразованиям" (дословно; "волевое желание преобразований"), о котором идет речь в первой строчке, доступно только тому, кто полностью готов к самопожертвованию. Ибо трансформация, явление, которое происходит вопреки всякой воле, может быть "вызвана усилием воли" только тогда, когда имеет место готовность

умереть. Человек, способный на глубокое озарение, знает, что подлинная жизнь проживается не произвольно, а управляется тайными нитями невидимых образов: "Ибо, мы в образах живем по настоящему";[24] но даже это утверждение кажется слишком уж определенным, слишком уж "долговечным", поскольку "в движении жизни" божество больше всего любит "поворотный момент".

В данном случае, пламя и жертвоприношение не означают ничего враждебного миру и земле, впрочем (хотя мы и использовали это слово), они не означают и жертвоприношение в его обычном смысле. В данном случае, их значение близко значению иудейского корня слова *жертвоприношение*: קרבן, а именно "подходить ближе", приближаться к Богу. Во время этого приближения к Богу душу и охватывает пламя, но этот смертоносный жар как раз и является поворотным моментом, в котором жизнь произрастает из смерти. Ибо бытие в точке поворота жизни, как странно и глубоко метафорически сказано в стихотворении, является также и бьющим ключом. Созидающий дух-источник обожает момент поворота жизни и Знание дается тому, "кто бьет ключом".

Подобно акту воспроизводства, в важнейшем, творческом акте, "бьющем ключе" содержатся как жертвоприношение и приближение, так и совпадение жизни и смерти. Точка, находящаяся точно посередине между двумя полюсами, точка, в которой напряжение порождает третий более высокий элемент, и является "моментом поворота". Этот постоянно бьющий ключ есть вечная метаморфоза и, подобно жизни и смерти, он также есть вечная жизнь, в которой нет ничего вечного. Именно непроизвольный характер этого потока раскрывает благодать трансформации, которая, как бы появившись издалека, проникает в человека и проходит сквозь него. Таким образом, творческий человек осознает себя, как "устье", сквозь которое проходит то, что родилось в самых глубинах земной ночи. В этом потоке творчества происходит нечто очень важное, что не воплощено в своем источнике, поскольку он есть "тайна", или в творчестве, поскольку оно временно и потому обречено на смерть. Только та точка источника, в которой поток вырывается из тьмы на свет и является, одновременно и тьмой, и светом, является поворотной точкой перехода и метаморфозы. Ее нельзя найти и

зафиксировать; в любой момент она является творением из ничего, независимым от своей истории, и, будучи чистым настоящим, она независима, как от своего прошлого, так и от будущего.

Это тот самый поток, в котором "Знание дается". Это знание включает в себя Божье знание известного; но в нем тот, кто бьет ключом, чувствует также и возбуждающую его силу. Точка поворота и бьющий ключ – это дуальность, столкнувшаяся с дуальностью любящего и знающего Бога. Но в этой высшей драме любви Бога и человека, в этой драме творчества, тот, кто поворачивается и преображается, тот, кто бьет ключом, не является партнером божества; он – среда, через которую проходит божество, он – его уста и выражение. Ибо то, что поворачивается в нем и бьет из него, есть само божество. И, тем не менее, это знание земного все же несет в себе библейское чувство воспроизведения – связь, настолько фундаментальную, что даже зоолог, который слишком далек от иудейской Библии, чтобы считаться человеком непредубежденным, пишет: "Встреча, которая ведет к воспроизводству, предполагает наличие простейшего "знания" общности, поиск существ того же самого вида".[25]

Это та же самая драма, которая разыгрывается между божественным знающим и земным знаемым, который в своем потоке жертвоприношения и является, и становится творческим. Ибо то, что происходит сейчас, происходило и на заре времени: в момент сотворения мира. Поэтому:

... оно ведет его, показывая ему то, что создавалось
в радости
И зачастую решение одной задачи лишь порождает новую.

И снова, в ходе этого первичного акта обретения творчества, акта сотворения мира, достигается тот "поворотный момент", в котором как творец и творение, так и зачатие, рождение и обретение творчества сливаются друг с другом. Творческий процесс есть как возникновение и рождение, так и трансформация и возрождение. Как сказали китайцы: "Трансформация есть созидание".[26]

Восторг того, кто бьет ключом, отражается в спокойствии творения. Постоянное самообновление и зависимость от милости того, кто вечно бьет ключом, – это человеческая

метафора вечного возрождения всего, что было сотворено. Восхитительный бессмертный фонтан творчества бьет в человеке точно так же, как и в природе; воистину, только погрузившись в поток творчества, человек становится частью природы, еще раз присоединяется к "единой реальности" бытия, в которой никакая долговечная не может долго существовать, ибо все в ней является трансформацией.

Гераклит сказал: "Душа живет по своему собственному Закону (Логосу), который расширяется сам по себе (то есть, растет в соответствии со своими потребностями)".[27]

Эти слова выражают то, что Филон и Отцы Церкви сказали о Логосе, рожденном из души, и что мистики знали о воспроизводящем слове и Святом Духе речи; но архетипическое значение этого творческого заявления отличается большей глубиной. Как библейский миф о сотворении мира словом Божьим, так и "магия слова", известная нам иэ примитивной психологии, воплощают это странное единство речи, знания и зачатия-творения. Эта идея творящего слова проистекает из одного из самых глубоких ощущений человечества, осознания того факта, что в поэте "говорит" творческая, психическая сила, неподвластная индивидуальному человеку. Образы, рвущиеся из застрявшего внизу человека, песня, являющаяся их словесным выражением – это творческие источники всей человеческой цивилизации;[28] и основная часть любой религии, искусства и обычая изначально порождена этим таинственным феноменом творческого единства в человеческой душе. Примитивный человек считал это творчество души магией и был прав, потому что оно преобразовывает и будет вечно преобразовывать реальность.

Основным архетипическим образом этой творчески преобразованной реальности является самодвижущееся колесо вечности, каждая точка которого есть "момент поворота", который "зачастую решением одной задачи лишь порождает новую". Ибо, один из парадоксов жизни заключается в том, что в ее творческой реальности, "бытие" есть чистое настоящее, но все прошлое впадает в это бытие, в то время, как все будущее вытекает из него подобно ручью; стало быть, это точка одновременно является и точкой поворота, и точкой покоя. Эта точка бытия, нулевая точка творческого мистицизма[29] – это пропуск в творении, в котором сознание

и бессознательное на мгновение становятся творческим единством и третьим элементом, частью единой реальности, которая почти "застывает" в восторге и красоте творческого момента.

Но стихотворение продолжается:

Восторг от удачно решенной сложнейшей задачи
это дитя расставания.

Это значит, что любая проблема в сотворенном мире, даже та ее часть, что вызывает наибольший восторг, зиждется на расставании, на уходе из вечности совершенного круга в предельность и историческую реальность прошлого, настоящего и будущего – в смену поколений. Здесь смерть создает разрыв, создает огромную проблему и может быть преодолена только в момент творчества. И восторженно пройти через творение означает создать смертоносные разрывы, которые обозначат конечность бытия по сравнению с вечностью. Стало быть, любое рождение покоится на смерти, точно так же, как все пространство покоится на разрыве, и быть ребенком, в любом случае, означает быть началом, которое является концом чего-то; но этот конец, в то же самое время, является началом, в котором прошлое закрывается и остается внизу. Ибо, ощущая себя как дитя расставания, дитя, в то же самое время, ощущает свое рождение из смерти и возрождение в себе того, что мертво. Оно ощущает себя, как что-то сотворенное, что "зачастую решение одной задачи лишь порождает новую".

Но вращающееся колесо рождений и смертей, в котором все одновременно является и началом, и концом, – это всего лишь обод: главное действие происходит в его центре. И в этом центре появляется "преображенная" Дафна. Бегущая от преследующего ее бога, спасающаяся от него с помощью преображения, душа становится лавровым деревом. Преображенная, она уже – не гонимый беглец; ее преображение – это ничем не стесненное развитие и, в то же самое время, это лавровый венок, венчающий, как поэта, так и бога-охотника.

У пламени из первой строчки стихотворения, в котором вещь обретает спасение путем ухода из долгого бытия в огненное преображение, в конце стихотворения появляется

партнер; вечная беглянка становится деревом, навечно пустившем корни в бытие. Влюбленный в Дафну Аполлон, бог-охотник, вынуждает ее к преображению; и снова мы видим творческую сублимацию души, высшую форму любви. Ибо Дафна, укрывшаяся на высшем уровне своего растительного существования, теперь "чувствует себя лавром". Сейчас она – субъект закона и любви Орфея, о котором Рильке сказал: "Петь – значит просто быть".[30]

Но, поскольку песня – это бытие, то это высшее бытие песни, пленяющей подобную лавру душу, не статично, но в вечном движении. Этот творческий дух песни также "насвистывает там, где его слушают". И хотя то, что поедается пламенем, и то, что бьет ключом, содержится в элементарной природе творчества, душа, преобразованная в процессе этого творения, становится другой и более высокой. Она становится партнером божественной песни, о которой сказано: "Дыханье пустоты, дыханье Бога, Ветер". Дафна, пустив корни, хочет только одного – быть пойманной; она жаждет только высшего преображения – себя, Бога, нас.

Дафна, преображенная,
Чувствуя себя лавром, хочет, чтобы ты превратился в ветер.

Примечания

1. Эта работа, впервые опубликованная в 1912 г., вышла в английском переводе Беатрис Хинкель в 1926 г. под названием *Psychology of the Unconscious*. Четвертое швейцарское издание, в значительной степени переработанное, вышло в 1952 г. под названием *Symbole der Wandlung*; переведено под названием *Symbols of Transformation*, 1956, vol. 5 of the Collected Works. *Psychology and Alchemy*: ее основная часть была впервые опубликована в Eranos-Jahrbucher за 1935 и 1936 гг. и вышла, как т. 12 Избранных работ в 1953 г. *Transformation Symbolism in the Mass*: впервые опубликована в Eranos-Jahrbuch за 1941 г. и переведена в сборнике *Psychology and Religion: West and East*, vol. 11 of the Collected Works, 1958.
2. William James, *The Varieties of Religious Experience*.
3. E. Neumann, *Zur psychologischen Bedeutung des Ritus*.
4. C.G. Jung, *A Review of the Complex Theory*.

5. В данной работе у нас нет возможности обсуждать причины этой неудачи, которые следует искать, по большей части, среди отклонений в развитии эго.

6. Erich Neumann, *Die Psyche und die Wandlung der Wirklichkeitsebenen.*

7.Смотри в этом же сборнике статью "Искусство и время".

8. Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, p.17.

9. "At the Source of the Danube", in the Hölderlin , p. 169.

10. R.M. Rilke, *Correspondence in Verse whith Erika Mitterer*, p.35.

11. Смотри в этом же сборнике статью "Леонардо да Винчи и архетип матери".

12. C. Kerenyi, *Asklepios: Archetype of the Physician's Existence.*

13. E. Simenauer, *Rainer Maria Rilke, Legende und Mythos*, p. 596.

14. Jung, *Psychic Conflict in a Child*, Foreword.

15. См. в этом сборнике "Искусство и время".

16. Юнг, *Психологические типы.* разд. Символ

17. "To the Poets", p. 163.

18. R.M. Rilke, *Correspondence in Verse whith Erika Mitterer*, p.85.

19. Rilke, "Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos", *Gedichte* 1906-1926, p. 571.

20. Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, Zweiter Teil, XII.

21. K. Kippenberg's postscript to the *Duineser Elegien – Die Sonette an Orpheus.*

22. Rilke, "Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos", *Gedichte* 1906-1926, p. 572.

23. Там же.

24. Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, Erster Teil, XII.

25. Adolf Portmann, *Das Tier als soziales Wesen*, p. 115.

26.Hellmut Wilhelm, *Change: Eight Lectures on the I Ching.*

27. Kathleen Freeman, *Ancilla to the Pre-Socratic Philosophers*, p.32.

28. George Thomson, *The Prehistoric Aegean*, p. 435.

29. E. Neumann, *Mystical Man.*

30. Р.М. Рильке Новые стихотворения. Сонеты к Орфею ч. I, сонет III, ср. 301.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ И ЕГО ВОСПОМИНАНИЕ О ДЕТСТВЕ*

Проф. Зигмунда Фрейда

Когда психиатрическое исследование, занимающееся обыкновенно людьми больными, приступает к одному из гигантов человеческого рода, оно руководствуется при этом совсем не теми мотивами, которые ему так часто приписывают дилетанты. Оно не стремится "очернить лучезарное и втоптать в грязь возвышенное"; ему не доставляет удовлетворения умалить разницу между данным совершенством и убожеством своих обычных объектов исследования. Оно только находит ценным для науки все, что доступно пониманию в этих образцах и думает, что никто не настолько велик, чтобы для него было унизительно подлежать законам, одинаково господствующим над нормальным и болезненным.

Леонардо да Винчи (1452-1519) был одним из величайших людей итальянского ренессанса. Он вызывал удивление уже у современников, однако представлялся им таким же загадочным, как и нам сейчас. Всесторонний гений, "очертания которого можно только предчувствовать, но никогда не познать",** он оказал неизмеримое влияние, как художник, на свое время; но лишь только нам была дана возможность постичь великого естествоиспытателя, который соединялся в нем с художником. Несмотря на то, что Леонардо да Винчи оставил нам великие художественные произведения, тогда как его научные открытия остались неопубликованными и неиспользованными, все же в развитии его натуры исследователь никогда не давал полной воли художнику, зачастую тяжело ему вредил и под конец, может быть, совсем подавил его. Вазари вкладывает в уста художника, в смертный час, самообвинение, что он оскорбил Бога и людей, не выполнив своего долга перед искусст-

* Использоввн перевод с нем. Е.С.Г., М. Книгоиздательство Современные проблемы, 1912 г., в новой редвкции.

** По словам Л. Буркхарда, приведенным у Александры Константиновой "Эволюция типв Мадонны у Леонардо да Винчи" Strasburg 1907 (Zur Krunstgeschichte des Auslandes, Heft 54)

вом.* И даже если этот рассказ Вазари не имеет ни внешнего, ни тем более внутреннего правдоподобия, а относится только к легенде, которая начала складываться о таинственном мастере уже при его жизни, все же он, бесспорно, имеет ценность как показатель суждений тех людей и тех времен.

Что же это было, что мешало современникам понять личность Леонардо? Конечно, не многосторонность его дарований, которая дала ему возможность быть представленным при дворе герцога Миланского, Людовика Сфорца, прозванного иль Моро, в качестве лютниста на им самим изобретенном инструменте; или позволила написать этому герцогу то замечательное письмо, в котором Леонардо с гордостью рассказывал о своих заслугах в качестве строителя и военного инженера. К такому соединению разносторонних знаний в одном человеке время ренессанса, конечно, привыкло; во всяком случае, Леонардо был только одним из блестящих примеров этого. Он не принадлежал также и к тому типу гениальных людей, которые делают вид, что обижены судьбой и, не понимая ценности бытия, в болезненно-мрачном настроении избегают общения с людьми. Напротив, он был высок, строен, прекрасен лицом и обладал необыкновенной физической силой. Леонардо был обворожителен в общении с людьми, хорошим оратором, веселым и приветливым. Он и в предметах, его окружающих, любил красоту, носил с удовольствием дорогие одежды и ценил утонченные удовольствия. В одном месте своего трактата о живописи, указывающем на его склонность к веселью и наслаждению, Леонардо да Винчи сравнивает художественное творчество с родственными ему искусствами и показывает тяжесть работы скульптора: "Вот он вымазал себе лицо и напудрил его мраморной пылью так, что стал опхож на булочника; он покрыт весь мелкими осколками мрамора, как будто укрытый снегом, и мастерская его наполнена осколками и пылью. Совсем другое у художника: художник, хорошо одетый, сидит со всеми удобствами перед своим произведением и водит совсем легкой кисточкой по прелестным краскам. Он разодет, как ему нравится, и мастерская его наполнена веселыми рисунками и блестит чистотой. Зачастую у него собирается общество музыкантов или авторов различных прекрасных произведений, их слушаю с большим удовольствием, без стука молотка или любого другого шума".

Конечно, весьма вероятно, что образ сверкающе веселого, любящего удовольствия Леонардо действителен лишь для первого,

* "Egli per reverenza, rizzatori a sedere sul letto, contando il mal suo e gli accidenti di qello, monstrava tuttavia, quanto aveva offeso Dio e gli nomnini del mondo, non avendo operato nell' arte come si conventa (Из почтения пытаясь сесть в кровати, он рассказыаал о своих грехах и о том, что обижая Бога и людей, не выполнив своего долга перед искусством). Vasari, Vite etc. LXXXIII 1550-1584. Перевод с итальянского здесь и далее К.В. Егоровой.

наиболее продолжительного периода жизни художника. С той поры, как падение власти Людовика Моро заставило его покинуть Милан, лишило обеспеченного положения и поля деятельности, чтобы до самого последнего своего пристанища во Франции вести скитальческую, бедную внешними успехами жизнь, с той поры мог померкнуть блеск его настроения и ярче выступили странные черты его характера. К тому же усиливающийся с годами интерес к науке должен был способствовать увеличению пропасти между ним и его современниками. Все эти опыты, над которыми он, по их мнению, "впустую тратил время" вместо того, чтобы усердно рисовать заказы и богатеть, как, например, его бывший соученик Перуджино, казались обывателям причудливыми игрушками и даже навлекли на Леонардо подозрение, что он служит "черной магии". Мы, знающие по его запискам, что именно изучал великий мастер, понимаем его лучше. В то время, когда авторитет церкви начал падать и возрос интерес к образцам античности, когда еще не знали беспристрастного исследования, Леонардо, поневоле одинокий, был Предтечей и даже достойным сотрудником Бекона и Коперника. Когда он разбирал трупы лошадей и людей, строил летательные аппараты, изучал питание растений и их реакцию на яды, он, во всяком случае, отходил от комментаторов Аристотеля и приближался к презираемым алхимикам, в лабораториях которых, по крайней мере, экспериментальное исследование находило приют в те неблагоприятные времена.

Для его художественной деятельности это имело то последствие, что он неохотно брался за кисть, писал все реже, бросал начатое и мало заботился о дальнейшей судьбе своих произведений. Это-то и ставили ему в упрек его современники, для которых его отношение к искусству оставалось загадкой.

Многие из более поздних почитателей Леонардо пытались сгладить упрек о непостоянстве его характера. Они доказывали, что то, что порицается в Леонардо, является особенностью больших мастеров вообще. И трудолюбивый, ушедший в работу Микеланджело оставил неоконченными многие из своих произведений, и в этом он также мало виноват, как и Леонардо. Некоторые же картины считались им неоконченными, несмотря на их кажущуюся завершенность. То, что обывателю уже кажется шедевром, то для творца художественного произведения все еще неудовлетворительное воплощение его замысла; в его воображении обитает то совершенство, которое ему никак не удается воплотить в жизнь. Невозможно художника сделать ответственным за конечную судьбу его произведений.

Какими бы существенными ни были многие из этих доводов, все же они до конца не объясняют поведения Леонардо. Мучительные порывы и ломка произведений, оканчивающаяся бегством от него и равнодушием к его дальнейшей судьбе, могли повторяться и у

других художников; но Леонардо, без сомнения, проявлял эту особенность в высшей степени. Эдм. Сольми* цитирует (стр. 12) слова одного из его учеников:

"Pareva, che ad ogni ora tremasse, quando si poneva a dipingere, e pero non diede mai fine ad alcune cosa cominciata, considerando la grandezza dell'arte, tal che egli scorgeva errori in quelle cose, che ad altri parevano miracoli".*

Его последние картины: "Леда", "Мадонна ди Сант-Онофрио", "Вакх" и "Сан Джовани Батиста Джоване" остались будто бы незавершенными "come quasi intervenne di tutte le cose sue..." ("как будто еще вернется ко всем своим работам..."). Ломаццо,** который делал копию Тайной Вечери, ссылается в одном сонете на известную неспособность Леонардо закончить какое-либо произведение:

"Protogeu che il penel di sue pitture
Non levava, agguaglio il Uinci Divo,
Di cui opra non finita pure".***

Медлительность, с которой Леонардо работал, вошла в пословицу. Над Тайной Вечерей в монастыре Санта Мария делле Грацие в Милане он работал, после основательной к этому подготовки, целых три года. Один из его современников, автор новелл Матео Банделло, бывший в то время молодым монахом в монастыре, рассказывает, что часто Леонардо, уже рано утром, всходил на леса, чтобы до сумерек не выпускать из руки кисти, забывая о еде и питье. Потом приходили дни бездействия. Иногда Леонардо часами просиживал перед картиной, довольствуясь лишь внутренними переживаниями. Бывало, он приходил в монастырь прямо со двора Миланского замка, где делал модель статуи всадника для Франческо Сфорца, чтобы сделать несколько мазков на одной из фигур и затем немедленно уйти.**** Портрет Моны Лизы, жены Флорентийца Франческо дель Джокондо, писал он, по словам Вазари, четыре года, не будучи в состоянии его закончить, что

* Казалось, что он дрожал от нетерпения каждый раз, начиная рисовать, но не доводил начатую вещь до конца и относился к величию искусства так, что находил ошибки в работах, которые другим казались чудом. Solmi. La resurrezione dell'opera di Leonardo в сборнике: Leonardo da Vinci. Conferenze Fiorentine. Milano 1910.

** Scognamielio. Ricerche e Dokumenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci (Исследования и документы о юности Леонардо да Винчи). Napoli 1900.

*** "Не отрывал от своих картин
Протоген, кисть, как божественный Винчи,
Чьи работы не закончены".

**** W. v. Seidlitz. "Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance". 1909, I III, стр. 203.

подтверждается, может быть, еще и тем, что портрет не был отдан заказчику, а остался у Леонардо, который взял его с собой во Францию.* Приобретенный королём Франциском I, он составляет теперь одно из величайших сокровищ Лувра. Если соотнести эти рассказы о характере работы Леонардо с его наследием в виде свидетельства многочисленных сохранившихся после него эскизов и этюдов, во множестве варьирующих каждый встречающийся в его картине мотив, то придется отбросить в сторону мнение о мимолетности и непостоянстве отношения Леонардо к своему творчеству. Напротив, заметна необыкновенная углубленность, богатство возможностей, между которыми медленно выкристаллизовывается решение; запросы, которых более чем достаточно, и задержка в выполнении, которая, собственно говоря, не может трактоваться однозначно. Медлительность, издавна бросавшаяся в глаза в работе Леонардо, явилась предвестником отдаления мастера от художественного творчества, которое впоследствии и наступило.**

Эта медлительность в выполнении работы определила и судьбу Тайной Вечери. Леонардо не мог сродниться с рисованием al fresco, которое требовало быстроты работы, пока еще не высох грунт; поэтому он избрал масляные краски, высыхание которых давало ему возможность затягивать окончание работы, считаясь с настроением и не торопясь. Но эти краски отделялись от грунта, на который накладывались и который, в свою очередь, отделял их от стены; недостатки этой стены и судьба помещения соединились воедино, предрешая гибель картины.***

Из-за неудачи подобного же технического опыта погибла, кажется, картина "Битва при Аншари", которую Леонардо позднее начал рисовать в соперничестве с Микеланджело на стене зала *del Consiglio* во Флоренции и тоже оставил незавершенной. Похоже, будто чье-то участие вначале поддерживало творчество мастера для того, чтобы позднее погубить его произведение.

В характере Леонардо присутствовали и другие необыкновенные черты и кажущиеся противоречия. Некоторая бездеятельность и индифферентность были в нем очевидны. В том возрасте, когда каждый индивидуум старается захватить для себя как можно большее поле деятельности, что не обходится без развития энергичной агрессивной деятельности по отношению к другим, Леонардо выделялся спокойным дружелюбием, избегая всяческой неприязни и ссор. Он был ласков и мил со всеми, отвергал, как известно, мясную пищу, считая несправедливым лишать жизни животных, и находил

* v. Seidlitz I. c., II Bd. p. 48.

** W. Pater. Die Renaissance. Второе издание 1906. "Все-таки несомненно, что он в известный период своей жизни почти перестал быть художником".

*** Ср. у Seidlitz, B.I. Die Geschichte der Restaurations und Rettungsversuche.

особое удовольствие в том, что отпускал на свободу птиц, покупаемых им на базаре.* Он осуждал войну и кровопролитие и называл человека не столько царем природы, сколько самым злым и жестоким из диких зверей.** Но эта женственная нежность чувствования не мешала Леонардо сопровождать приговоренных преступников к месту казни, чтобы в пути изучать искаженные страхом лица приговоренных и зарисовывать их в своей карманной книжке; не препятствовало изображению самых ужасных рукопашных сражений и поступлению на должность главного военного инженера на службу к Чезаре Борджиа. Он часто кажется индифферентным к добру и злу, но к Леонардо необходимо подходить с особой меркой. Занимая ответственную должность, он участвовал в одной из военных кампаний Чезаре, которая сделала этого черствого и вероломнейшего из всех полководцев обладателем Романьи. Ни одно из произведений Леонардо не критикует и не сочувствует событиям того времени. Напрашивается сравнение его с Гете во время французского похода.

Если биограф действительно хочет постичь душу своего героя, он не должен, как это бывает в большинстве биографий, обходить молчанием, из скромности или стыдливости, его половую своеобразность. В этом плане о Леонардо мало что известно, но это малое очень значительно. В те времена, когда безграничная чувственность боролась с мрачным аскетизмом, Леонардо был примером строгого полового воздержания, какое трудно ожидать от художника и изобразителя женской красоты. *Solmi* *** приводит следующую фразу художника, характеризующую его целомудрие: "Акт соития и все, что с ним связано, так отвратительны, что люди скоро бы вымерли, если бы это не было освященным стариной обычаем, и если бы не оставалось еще красивых лиц и чувственного влечения". Оставленные им сочинения, трактующие не только высшие научные проблемы, но уделяющие внимание и простым вещам, кажущимся нам едва ли достойными такого великого мастера (аллегорическая естественная история, басни о животных, шутки, предсквзания****), в такой степени целомудренны, что вызывали бы удивление даже в сравнении с нынешней изящной литературой. Они так решительно избегают всего сексуального, как будто бы только один Эрос,охраняющий все живущее, есть материя, недо-

* E.Muntz. Leonardo da Vinci. Paris 1899, p.18. (Письмо одного современника из Индии к одному из Медичей намекает на эту странность Леонардо. По Рихтеру: The Literari Works of L.d.V.)

** F.Botazzi. Leonardo biologo e anatomico. In Conferenze Fiorentine, p.186, 1910.

*** E. Solmi. Leonardo da Vinci.

**** Marie Herzfeld, Leonardo da Vinci der Denker, Ferscher and Poet. Zweiti Anflage, lena 1906.

стойная любознательности исследователя.* Известно, как часто великие художники находят удовольствие в том, что дают перебесится своей фантазии в эротических и даже непристойных изображениях; Леонардо, напротив, оставил только некоторые анатомические чертежи внутренних женских половых органов, положения плода в утробе матери и тому подобное.

Сомнительно, чтобы Леонардо когда-нибудь держал женщину в любовных объятиях; даже о каком-нибудь духовном интимном отношении его с женщиной, какое было у Микеланджело с Викторией Колонной, ничего не известно. Когда он жил еще учеником в доме своего учителя Верроккьо, на него и других юношей поступил донос по поводу запрещенного гомосексуального сожития. Расследование окончилось оправданием. Кажется, он навлек на себя подозрение тем, что пользовался, как моделью, имевшим дурную славу мальчиком.**

Когда он стал мастером, то окружил себя красивыми мальчиками и юношами, которых брал в ученики. Последний из этих учеников, Франческо Мельци, последовал за ним во Францию, оставался с ним до его смерти и назначен был Леонардо его наследником. Не разделяя уверенности биографов великого мастера, его современников, которые, разумеется, отвергают с негодованием возможность половых отношений между Леонардо и его учениками, как ни на чем не основанное обесчещивание великого человека, можно было бы с большей вероятностью предположить, что нежные отношения Леонардо к молодым людям, которые в те времена жили с учителем под одной крышей, не выливались в половой акт. Впрочем, в нем нельзя предполагать и сильной половой активности. Особенность его сердечной и сексуальной жизни, в связи с его двойственной природой художника и исследователя, возможно понять только одним путем. Из биографов, которые часто бывают очень далеки от психологической точки зрения, по-моему один только Сольми приблизился к решению этой загадки; а писатель Дмитрий Сергеевич Мережковский, выбравший Леонардо героем большого исторического романа, создал этот образ именно на вышеуказанном понимании необыкновенного человека, выразив, хотя и не прямо, но очень ясно свой взгляд, в данном романе.***

* Может быть, в этом отношении незначительное исключение составляют собранные им шутки, belle facezie, которые еще не переведены. Ср. Herzfeld, L.d.V., p. CLI.

** Этим инцидентом объясняется, по мнению Сконьямильо, темное и различно понимаемое место в Codex Atlanticus: "Quanto io feci Domeneddio putto voi mi metteste in prigione, ora s'io lo fo grande, voi mi farete peggio" ("Когда я написал Доменеддио маленьким мальчиком, вы упрятали меня в тюрьму; сейчас, если я напишу его взрослым, вы сделаете мне еще хуже").

*** Д.С.Мережковский. Трилогия "Христос и антихрист", часть II, "Воскресшие боги".

Сольми высказывает такое суждение о Леонардо: "Ненасытное желание познать все окружающее и проанализировать холодным рассудком глубочайшие тайны всего происходящего обрекло произведения Леонардо на незавершенность".* В одной статье *Conferenze Fiorentine* цитируется мнение Леонардо, которое дает ключ к его пониманию символа веры и его натуры: "Nessuna cosa si puo amare ne odiare, se prima non si ha cognition di quella".**

Итак, "не имеешь права что-либо любить или ненавидеть, если не приобрел глубокого знания о сущности этого". И то же самое повторяет Леонардо в одном месте "Трактата о живописи", где он, видимо, защищается от упрека в антирелигиозности:

"Но такие обвинители могли бы молчать. Потому что это есть способ познать Творца такого множества прекрасных вещей и именно это дает возможность полюбить столь великого Мастера. Потому что воистину большая любовь исходит из глубокого познания и понимания любимого, и если ты мало его знаешь, то вряд ли сможешь полюбить его ..."***

Значение этих слов Леонардо не в том, что они сообщают большую психологическую истину; утверждаемое им, очевидно, ложно, и Леонардо должен был это осознавать не хуже нас. Неверно, что люди не спешат любить или ненавидеть, пока не изучат и не постигнут сущности того, что возбуждает эти чувства; они любят скорее импульсивно, по воле чувства, ничего не имеющего общего с познанием, чем по воле рассудка. Вероятно, Леонардо хотел сказать, что то, как любят люди, не является истинной, несомненной любовью; сначала нужно подавить в себе страсть, подвергнуть ее работе мысли и лишь тогда позволить развиться чувству, когда оно выдержит испытание разумом. И мы понимаем, что он этим хотел сказать: что у него это происходило именно таким образом, и для всех других было бы желательно относиться к любви и ненависти подобным образом.

И у него это, кажется, было на самом деле так. Его аффекты были обузданы и подчинены стремлению исследовать: он не любил и не ненавидел, а лишь спрашивал себя, откуда то, что он должен любить или ненавидеть, и какое оно имеет значение. Таким образом, он мог казаться индифферентным к добру и злу, к прекрасному и отвратительному. Во время этих исследований любовь и ненависть переставали руководить им и превращались в объект размышлений. В действительности же Леонардо не был бесстрастен; он был не лишен той божественной искры, которая является пря-

* Solmi. Leonardo da Vinci.

** Filippo Botazzi. Leonardo biologo e anatomico, p.193. (Невозможно что-либо любить или ненавидеть, если прежде это не было познано.)

*** Marie Herzfeld. Leonardo da Vinci. Tractat von der Melerei. Iena 1909. (Отдел I, 64, ст. 54).

мым или косвенным двигателем – il primo motore – всех свершений. Но он воплотил все свои страсти в одну страсть к исследованию; он предавался исследованию с тем усердием, постоянством, углубленностью, которые могут являться лишь результатом страсти. Находясь на вершине познания и окидывая взглядом соотношение вещей в исследуемой области, он испытывал пафос и в экстазе восхвалял величие этой области знания, или – облекаясь в религиозность – величие ее Творца. Сольми подметил этот процесс превращения у Леонардо. Цитируя Леонардо, воспевающего величие непреложности законов природы ("O mirabile necessita..." – "О чудесная необходимость"),Сольми говорит: "Tale transfigurazio della sclênza dèlla natura in emozione, quąsi direi, religiosa, e une dei tratti caratteristici de'manoscritti vinciane, e si trova cento volte espressa..."*

Леонардо, за его ненасытную и неутомимую страсть к исследованию, прозвали итальянским Фаустом. Но, не допуская возможности превращения стремления к исследованию в любовь к жизни, что мы должны принять как предпосылку трагедии Фауста, нужно отметить, что исследования Леонардо приближаются к Спинозовскому миросозерцанию.

Преобразование психической энергии в различного рода деятельность так же не может осуществляться без потерь, как и преобразование энергии физической. Пример Леонардо учит, какое множество последствий может иметь этот процесс. Выдвигая на первый план процесс познания и подавляя чувства, мы приходим к тому, что начинаем любить и ненвидеть уже не так сильно, как до познания; в результате, мы теряем эти чувства. Исследовали – вместо того, чтобы любить. И поэтому, вероятно, жизнь Леонардо была несколько беднее в плане чувств, чем жизнь других великих людей и других художников. Его, казалось, не коснулись бурные, всепоглощающие страсти, являвшиеся лучшими переживаниями других.

Существовали еще и другие последствия. Леонардо занимался исследованиями вместо того, чтобы действовать и творить. Тот, кто начал ощущать величие мировой закономерности и ее непреложные законы, легко теряет сознание своего собственного маленького "я". Погруженный в созерцание, умиротворенный, он легко забывает, что сам является частицей этих действующих сил природы и что надо, соизмерив свою собственную силу, попробовать воздействовать на зту непреложность мира, мира, в котором и малое не менее чудесно и значительно, чем великое.

Леонардо начал, вероятно, свои исследования, по словам Сольми, служа искусству;** он работал над свойствами и законами света,

* Такое превращение науки о природе в переживание, почти религиозное, одна из характерных черт его манускриптов и повторяется в них сотни раз. Solmi. La resurrezione etc., p. 11.

** La resurrenzione ets., p.8: "Leonardo aveva posto, come regola at

красок, теней, перспективы, чтобы постичь искусство подражания природе и показать путь к этому другим. Вероятно, уже тогда преувеличивал он ценность этих знаний для художника. Это привлекло его, все еще с целью служить искусству, к исследованию объектов живописи, животных и растений, пропорций человеческого тела; от изучения их вида внешних форм он перешел к исследованию их внутреннего строения и жизненных проявлений, которые ведь тоже отражаются на внешности и требуют, поэтому, быть изображенными искусством. И, наконец, ставшая могучею страсть к исследованию повлекла его за собой, и связь с искусством порвалась. Впоследствии он открыл общие законы механики, открыл процесс отложений и окаменелостей в Арнотале и, наконец, смог занести большими буквами в свою книгу признание: Il sole non si move (солнце неподвижно). Так распространил он свои исследования почти на все области знания, являясь в каждой из них создателем нового или, по крайней мере, предтечей и пионером.* Однако его исследования направлены были только на внешний мир, что-то отдаляло его от исследования духовной жизни людей; в "Academia Vinciona", для которой он рисовал очень талантливо замаскированные эмблемы, психологии было уделено очень мало места.

Когда Леонардо пытался от исследований вернуться вновь к искусству, с которым он был связан изначально, то чувствовал, что ему мешает новая установка интересов и изменившийся характер его психической деятельности. В картине его интересовала больше всего лишь одна проблема, а из этой одной возникало бесчисленное множество других проблем, как это он привык видеть в беспредельных и не имеющих возможности быть законченными исследованиях природы. Он был уже не в состоянии ограничить свои запросы, изолировать художественное произведение, вырвать его из громадного мирового соотношения, в котором он видел его место. После непосильных стараний выразить в произведении все, что находилось у него в сознании, Леонардо иногда приходилось бросить полотно на произвол судьбы или объявить его неоконченным.

Художник взял некогда исследователя работником к себе на службу, но слуга сделался сильнее своего господина и подавил его.

Когда в характере личности проявляется одно-единственное, сильно выраженное качество, как у Леонардо любознательность, то

pittore, lo studio della natura..., poi la passione dello studio era divenuta dominante, egli aveva acquistare non piu la scienza per l'arte, ma la scienza per la scienza" (Леонардо, как и любой художник, изучал природу, но страсть изучения стала доминировать, и он приобретал знания уже не ради искусства, а ради самих знаний").

* Смотри перечисление его научных трудов в прекрасном биографическом введении Marie Herzfeld (Iena 1906), в отдельных эссе Conferenze Fiorentine, 1910 и др.

для объяснения этого качества мы ссылаемся на особую наклонность личности, об органической природе которой, в большинстве случаев, ничего определенного не известно. Но, благодаря нашим психоаналитическим исследованиям на нервнобольных, мы склоняемся к двум дальнейшим предположениям, подтверждение которых видится в каждом конкретном случае. Мы считаем вероятным, что эта слишком сильная наклонность возникает уже в раннем детстве у человека и что ее господствующее положение закрепляется впечатлениями детской жизни. В дальнейшем мы допускаем, что для своего усиления она сначала пользуется сексуальными влечениями, так, что впоследствии бывает в состоянии заменить собой определенную часть сексуальной жизни. Такой человек, следовательно, будет, например, проводить исследования с тем страстным увлечением, с каким другой будет отдаваться своей любви. И не только в страсти к исследованию, но и во многих других случаях особой увлеченности человека чем-нибудь мы попробуем заключить о подкреплении его наклонности сексуальностью.

Наблюдения за повседневной жизнью людей показывают, что многим удается перенести большую часть своего полового влечения на профессиональную деятельность. Половое влечение особенно приспособлено для этого, потому что оно одарено способностью сублимирования, то есть оно в состоянии заменить свою ближайшую цель другими, смотря по обстоятельствам, более высокими и не сексуальными целями. Мы считаем доказанным такое преобразование, если в истории детства, т.е. в истории развития характера человека, мы находим, что какое-либо сильно выраженное влечение служило сексуальным интересам. В дальнейшем это подтверждается тем, что в зрелом возрасте наблюдается бросающийся в глаза недостаток сексуальной деятельности, как будто часть ее нашла себе замену.

Применение этого объяснения к случаю слишком сильного влечения к исследованию кажется особенно затруднительным, потому что как раз детям неохотно сообщают ни об этом серьезном увлечении, ни о половых интересах. Между тем, эти затруднения легко устранимы. О любознательности маленьких детей свидетельствует их неутомимость в задавании вопросов, которая взрослому кажется загадочной, пока он не догадается, что все эти вопросы нескончаемы, потому что ребенок хочет заменить ими только один-единственный вопрос, который он, однако же, не задает. Когда ребенок становится старше и предусмотрительнее, то часто проявление любознательности вдруг исчезает. Полное разъяснение этому дает психоаналитическое исследование, показывающее, что многие, может быть, даже большинство, и, во всяком случае, наиболее одаренные дети, приблизительно с третьего года жизни переживают период, который можно назвать периодом инфантильного

сексуального исследования. Любознательность просыпается у детей этого возраста, насколько мы знаем, не сама по себе, но пробуждается под впечатлением такого важного переживания, как, например, рождение сестры, когда ребенок видит в ней угрозу для своих эгоистических интересов. Ребенок пытается исследовать вопрос, откуда появляются дети, как раз так, как будто ищет варианты и пути предупреждения такого нежелательного явления. Таким образом, мы с изумлением узнаем, что ребенок отказывается верить данным ему объяснениям, например, энергично отвергает полную мифологического смысла сказку об аисте; что, начиная с этого акта недоверия, он проявляет свою умственную самостоятельность; он часто не согласен со старшими и им, собственно говоря, никогда больше не простит, что в поисках правды он был обманут. Он проводит собственное исследование, угадывает нахождение ребенка во чреве матери и, исходя из собственных половых ощущений, строит свои суждения о происхождении ребенка из еды, о его рождении через кишечник, о трудно постижимой роли отца, и он уже тогда предчувствует существование полового акта, который представляется ему как нечто злонамеренное и насильственное. Но так как его собственная половая конституция не созрела еще для цели деторождения, то и исследование его, откуда берутся дети, поблуждав в потемках, должно остаться незаконченным. Впечатление от этой неудачи, при первой попытке умственной самостоятельности, видимо бывает длительным и глубоко подавляющим.*

Когда период детского сексуального исследования разом обрывается, в дальнейшей судьбе любознательности, вследствие ее ранней связи с сексуальными интересами, прослеживаются три различные возможности. Или исследование разделяет судьбу сексуальности; любознательность остается с этого момента парализованной и свобода умственной деятельности может быть ограничена на всю жизнь, особенно еще и потому, что вскоре, посредством религиозного воспитания, присоединяется новая умственная задержка. Ясно, что таким образом приобретенная слабость мысли дает сильный толчок к образованию невротического заболевания. Во втором случае, интеллектуальное развитие достаточно сильно, чтобы противостоять мешающему ему сексуальному вытеснению. Некоторое время спустя, после прекращения инфантильного сексу-

* Для подкрепления этого вывода, кажущегося невероятным, смотри "Analyse der Phobie eines funfjahrigen Knaben" Jahrbuch fur psychoanalytische und psyhopathologische Forschungen Bh. I., 1909 и сходное наблюдение в II. В., 1910. В статье "Infantilen sexualtheorien" 1908 (Sammlung Kleiner schrifften zur Neurosenlehre, zweite Folge, 1909.) написано: "Эти копания и сомнения становятся образцом для более поздней умственной работы над проблемами, и первая неудача продолжает действовать парализующе на все последующие исследования". (стр. 167).

ального исследования, когда интеллект ребенка окрепнет, он, помня старую связь, пытается обойти сексуальное вытеснение, и тогда подавленное сексуальное исследование возвращается из бессознательного в виде склонности к навязчивому анализу, в любом случае изуродованной и несвободной, но достаточно сильной, чтобы сделать само мышление сексуальным и окрасить умственные операции наслаждением и страхом, присущим сексуальным процессам.

Третий тип, самый редкий и самый совершенный, в силу особого предрасположения, избегает как умственной задержки, так и невротического навязчивого влечения к мышлению. Сексуальное вытеснение и здесь тоже наступает, но ему не удается подавить часть сексуального наслаждения в бессознательном, напротив, либидо избегает аытеснения, сублимируясь с самого начала в любознательность и усиливая стремление к исследованию. И в этом случае исследование тоже превращается, в известной степени, в страсть и заменяет собой половую деятельность, но вследствие полного различия лежащих в их основе психических процессов (сублимирование вместо вытеснения в бессознательное) не получается характера невроза, утрачивается связь с первоначальным детским сексуальным исследованием, и страсть может свободно служить интеллектуальным интересам. Вытесненной сексуальности, сделавшей его таким сильным посредством присоединения сублимированного либидо, этот тип людей отдает дань лишь тем, что избегает заниматься сексуальными темами.

Если мы обратим внимание на соединение у Леонардо сильного влечения к исследованию с бедностью его половой жизни, которая ограничивалась, так сказать, идеальной гомосексуальностью, мы склонны будем рассматривать его как образец нашего третьего типа. То, что после напряжения детской любознательности в области сексуальных интересов ему удалось большую часть своего либидо сублимировать в страсть к исследованию, что явилось ядром и тайной его существа, лишь подтверждает наши выводы. Но, конечно, не легко привести доказательства этого взгляда. Для этого необходимо увидеть, как развиаалась душа мастера а детские годы, но кажется безумным рассчитывать на это, так как сведения о его жизни слишком скудны и неточны, и, кроме того, здесь идет речь о сведениях и отношениях, которые ускользают от внимания даже современного наблюдателя.

Мы знаем очень мало о юности Леонардо. Он родился в 1452 году в маленьком городке Винчи, между Флоренцией и Эмполи; он был незаконным ребенком, что в те времена, конечно, не считалось большим.пороком; отцом его был синьор Пьеро да Винчи, нотариус и потомок фамилии нотариусов и земледельцев, которые назывались по месту жительства Винчи. Мать его, Катарина, вероятно,

деревенская девушка, была замужем за другим жителем Винчи. Образ матери не появляется больше в биографии Леонардо, только писатель Мережковский предполагает ее влияние на развитие маленького Леонардо. Единственное достоверное сведение о детстве Леонардо дает официальный документ от 1457 года, Флорентийский налоговый кадастр, где в числе членов фамилии Винчи приведен Леонардо как пятилетний незаконный ребенок синьора Пьеро.* Брак синьора Пьеро с некой донной Альберией остается бездетным, поэтому маленький Леонардо мог воспитываться в доме отца. Этот отчий дом он покинул только тогда, когда, неизвестно в каком возрасте, поступил учеником в мастерскую Андреа дель Вероккьо. В 1472 году имя Леонардо встречается уже в списке членов "Compagnia dei Pittore". Это все.

II

Один единственный раз, насколько мне известно, Леонардо привел в одной из своих ученых записей сведение из своего детства. В одном месте, где говорится о полете коршуна, он вдруг отрывается, чтобы предаться воспоминанию, возникшему из глубин сознания: "Кажется, что уже заранее мне было предназначено так основательно заниматься коршуном, потому что в голову приходит одно очень раннее воспоминание: когда я еще лежал в колыбели, ко мне прилетел коршун, открыл мне рот своим хвостом и много раз касался им моих губ".**

Итак, детское воспоминание в высшей степени странного характера. Странное по своему содержанию и по возрасту, к которому оно относится. Что человек сохранил воспоминание о времени, когда он был грудным ребенком, в этом, может быть, нет ничего невероятного, хотя такое воспоминание не может ни в каком случае считаться надежным. Однако то, что говорится в этом воспоминании, а именно, что коршун открыл своим хвостом рот ребенку, звучит так невероятно, так сказочно, что напрашивается другое предположение, более доступное пониманию, которое разом разрушает затруднения. Эта сцена с коршуном является не воспоминанием Леонардо, а его фантазией, которую он создал позднее и перенес в свое детство. Детские воспоминания людей часто имеют именно такое происхождение; они вообще не фиксируются при переживании и не повторяются потом, как воспоминания зрелого возраста, а лишь впоследствии, когда детство уже закончилось,

* Scognamiglio, там же, стр. 15.

** См. примечание 8 к работе Э.Нойманна "Леонардо да Винчи" в этом сборнике.

они воскресают, причем изменяются, искажаются, приспосабливаются к позднейшим тенденциям, так что их трудно бывает строго отделить от фантазий. Может быть самый лучший способ составить себе представление о их природе – это вспомнить, каким образом у древних народов начала составляться история. Пока народ был мал и слаб, он не думал о том, чтобы писать свою историю; обрабатывали землю, защищали свое существование от соседей, старались отнять у них земли и обогатиться. Это было героическое и доисторическое время. Потом началось другое время, когда стали жить сознательной жизнью, почувствовали себя богатыми и сильными, и появилась потребность узнать, откуда произошли и каким образом стали тем, что есть. История, начавшая последовательно отмечать события настоящего времени, бросила взгляд и назад в прошлое, собрала традиции и саги, объяснила пережитки старого времени, основываясь на нравах и обычаях тех времен, и создала, таким образом, историю древних времен. Эта история древности, созданная по необходимости, была, скорее, выражением мнений и желаний настоящего, чем изображением прошлого, потому что одно исчезло из памяти народа, другое было искажено, иные следы прошлого истолкованы превратно, в духе времени, и, кроме всего этого, писали ведь историю не по законам объективной действительности и не во имя истины, а потому, что хотели влиять на своих современников, их воодушевлять или показать им их недостатки. Сознательные воспоминания человека о пережитом в зрелом возрасте можно вполне сравнить с этим процессом создания истории, а его воспоминания детства – по способу своего образования и по своей беспочвенности – можно смело соотнести с поздно и тенденциозно составленной первобытной историей народа.

Следовательно, если рассказ Леонардо о коршуне, посетившем его в колыбели, только позже родившаяся фантазия, то следует думать, что едва ли стоит дольше на ней останавливаться. Для ее объяснения можно было бы довольствоваться открыто выраженной тенденцией придать санкцию предопределения судьбы своему занятию проблемой птичьего полета. Однако это пренебрежение было бы такой же несправедливостью, как если бы мы легкомысленно отбросили материал о сагах, традициях и толкованиях в древней истории народа. Несмотря на все искажения и превратные толкования, ими все-таки представлено реальное прошлое; они то, что народ создал из переживаний своего давно ушедшего прошлого, под влиянием когда-то могучих и теперь еще действующих мотивов, и если бы только можно было знанием всех действующих сил вновь исправить эти искажения, то за этим легендарным материалом мы могли бы открыть историческую правду. То же самое относится и к воспоминаниям детства или фантазиям отдельных личностей. Не безразлично, что человек считает остав-

шимся в памяти из его детства. Обыкновенно за обрывками воспоминаний, ему самому непонятными, скрыты бесценные свидетельства самых важных черт его духовного развития. Но так как в психоаналитической технике мы имеем превосходные средства, чтобы осветить сокровенное, то можно попытаться пополнить посредством анализа пробел в истории детства Леонардо. Если мы не достигнем при этом достаточной степени достоверности, то сможем себя утешить тем, что множеству других исследователей великого и загадочного человека была суждена не лучшая участь.

Но когда мы посмотрим глазами психоаналитика на фантазию Леонардо о коршуне, то она не покажется нам странной. Мы вспоминаем, что часто, например, в сновидениях, мы видели подобное, так что уверены будем, что нам удастся зту фантазию перевести с довольно странного языка на язык общепонятный. Толкование указывает на зротическое содержание фантазии. Хвост – "coda"- один из известнейших символов и способов изображения мужского полового органа в итальянском языке, как и в других языках; содержащееся в фантазии представление о том, что коршун открыл хвостом рот ребенку и неоднократно касался им губ младенца, соответствует представлению о fellatio, половом акте, при котором пенис вводится в рот другого лица. Довольно странно, что зта фантазия носит такой сплошь пассивный характер; она напоминает также некоторые сны женщин или пассивных гомосексуалистов, играющих при сексуальных отношениях женскую роль.

Пусть, однако, читатель повременит и в пламенном негодовании не откажется следить за психоанализом из-за того, что уже при первом его применении он приводит к непростительному посрамлению памяти великого и чистого человека. Очевидно ведь, что негодование зто никогда не сможет нам сказать, что означает фантазия детства Леонардо; с другой стороны, Леонардо недвусмысленно признался в зтой фантазии, и мы не откажемся от мысли – от предубеждения, если угодно – что такая фантазия, как и любое явление психики – будь-то сон, видение, бред – должно иметь какое-нибудь значение. Поэтому лучше уделим немного внимания аналитической работе, которая ведь не сказала еще своего заключительного слова. Влечение брать в рот мужской орган и его сосать, которое причисляется в гражданском обществе к отвратительнейшему извращению, встречается все же часто как у женщин нашего времени, так и у живших в старину (что доказывают старинные картины), и, видимо, в состоянии влюбленности притупляется его отталкивающий характер. Врач также встречает фантазии, основанные на этой склонности, и у женщин, которые не знакомы с сексуальной психопатологией Крафта Эбинга или, посредством других источников, с возможностью такого полового удовлетворения. Видимо, женщины могут непроизвольно создавать

такие желания-фантазии.* Мы видим также, что эти, так тяжело преследуемые обычаями действия, допускают самое безобидное объяснение. Они – не что иное, как переработка другой ситуации, в которой мы все когда-то чувствовали себя отлично, когда в грудном возрасте ("essendo io in culla") брали в рот сосок матери или кормилицы, чтобы его сосать. Органическое впечатление от этого нашего первого жизненного наслаждения, конечно, осталось прочно запечатленным в нашей памяти; когда дитя знакомится позже с выменем коровы, которое по своей функции сходно с грудным соском, а по форме и положению на брюхе – с пенисом, оно уже достигло первой стадии создания в дальнейшем этой отвратительной сексуальной фантазии.

Мы понимаем теперь, почему Леонардо воспоминание о мнимом переживании с коршуном относит к грудному возрасту. Под этой фантазией скрывается не что иное, как реминисценция о сосании груди матери, человечески прекрасная сцена, которую он, как и многие другие художники, брался изображать кистью, рисуя Божью матерь и ее младенца. Во всяком случае, запомним, хотя мы еще до конца не осознаем, что эта одинаково важная для обоих полов реминисценция воплотилась мужчиной Леонардо в пассивную гомосексуальную фантазию. Мы пока оставим в стороне вопрос о том, какая связь существует между гомосексуальностью и сосанием материнской груди, и только вспомним, что молва, действительно, считала Леонардо гомосексуально чувствующим. При этом нам безразлично, подтвердилось или нет обвинение против юноши Леонардо; не реальное действие, а образ чувствований решает для нас вопрос, можем ли мы в ком-нибудь обнаружить гомосексуальность. Другая непонятная черта детской фантазии Леонардо попрежнему возбуждает наш интерес. Мы объясняем фантазию сосанием и находим мать замененною коршуном. Откуда же возник этот коршун, и как он попал сюда?

Напрашивается одна догадка, но такая отдаленная, что хочется от нее отказаться. В священных иероглифах древних египтян мать, на самом деле, пишется посредством изображения коршуна.** Эти египтяне почитали также божество материнства, которое изображалось с головой коршуна или со множеством голов, из которых по крайней мере одна была головой коршуна.*** Имя этой богини было Мут; случайно ли его созвучие со словом "Muter" ("мать")? Итак, коршун, действительно, имеет отношение к матери, но в чем это может нам помочь? Можем ли мы предполагать, что у Леонардо

* Сравни по этому поводу "Bruchstuck einer Hysterieanalyse", "Sammlung Kleiner Schriften fur Neurosenlehre" Zweite Folge, 1909.

** Horapollo. Hieroglyphica 1, 11.

*** Roscher. Lexikon der griechischen und romischer Mythologie. Artikel "Mut", II. B. 1894-1897; Lanzone. Dizionario di mitologia egizia. Турин. 1882.

имелись эти сведения, тогда как чтение иероглифов удалось только Франсуа Шампольону (1790- 1832)? *

Интересно знать, каким путем древние египтяне пришли к тому, чтобы выбрать коршуна символом материнства. Религия и культура египтян была уже для греков и римлян предметом научного интереса, а задолго до того, как мы получили возможность читать египетские письмена, в нашем распоряжении были лишь единичные сведения о них в сохранившихся сочинениях классической древности, сочинениях, которые частью принадлежат известным авторам, как Страбон, Плутарх, Аммиан Марцеллин, частью носят неизвестные имена и сомнительны по своему происхождению и времени появления, как иероглифы Хораполло Нилуса и дошедшая до нас под божественным именем Гермеса Трисмегиста книга восточной жреческой мудрости. Из этих источников мы узнали, что коршун считался символом материнства, потому что думали, что среди этой породы птиц встречаются только особи женского пола и не существуют особей мужского пола.**

Как же совершалось оплодотворение коршунов, если все они были самками? Хорошее объяснение этому дает одно место у Хораполло.*** В известное время эти птицы останавливаются в своем полете, открывают свои влагалища и зачинают от ветра. Теперь мы неожиданно приходим к признанию вероятности того, что еще недавно должны были отвергнуть как абсурд. Леонардо мог прекрасно знать о том, что изображением коршуна египтяне писали понятие мать. Это был начитанный человек, интересовавшийся всеми областями литературы и знания. Мы имеем в "Codex atlanticus" указатель всех имевшихся у него в то время книг**** и еще многочисленные заметки о тех книгах, которые он заимствовал у друзей; по списку книг, который Фр. Рихтер составил по его запискам, мы едва ли сможем переоценить размеры им прочитанного. Не было у него недостатка и в старых и в современных произведениях естественно-исторического содержания. Все эти книги были в то время уже напечатаны, а Милан был в Италии центром молодого книгопечатания.

Если мы пойдем дальше, то натолкнемся на сведение, которое превратит в уверенность предположение о том, что Леонардо читал притчу о коршуне. Ученый издатель и комментатор Хораполло делает примечание к уже цитированному тексту (стр. 172):

Caeterum hanc fabilam de vulturibus cupide amplexi sunt Patres Ecclesiastici, ut ita argumento ex rerum natura petito refutarent eos, qui

* H.Hartleben, Champollion, sein Leben und sein Werk. 1906.

** Plutarch. Veluti scarabaeos mares tantum esse putarunt Agyptii sic inter vultures mares uon inveniri statuerunt.

*** Horapollinis Niloi Hieroglyphica. Ed. Conradus Leemans Amstelodami 1835.

**** Muntz. Leonardo de Vinci, Paris 1899, p. 282.

Virginis partum negabant; itaque apud omnes fere hujus rei mentio occurit.

Итак, басня об однополости коршун ов и их зачатии от ветра ни в коем случае не стала простым анекдотом, как аналогичная о скарабеях; служители церкви опирались на нее, чтобы иметь естественно-исторический аргумент против сомневающихся в священной истории. Если по самым лучшим источникам древности коршунам было суждено оплодотворяться от ветра, почему бы нечто подобное не могло однажды произойти с женщиной? Вследствие этого отцы церкви (почти все) старались рассказывать басню о коршуне, и едва ли можно сомневаться, что, благодаря такому могущественному покровительству, она не была известна и Леонардо.

Появление фантазии о коршуне у Леонардо произошло следующим образом: когда он узнал однажды от отца церкви или прочел в естественно-исторической книге о том, что коршуны все самки и умеют размножаться без помощи самцов, тогда у него возникло воспоминание, превратившееся в эту фантазию, говорившую, что он ведь тоже был таким детенышем коршуна, имевшим мать, но не имевшим отца, и, что часто бывает в столь давних воспоминаниях, к этому присоединился отзвук наслаждения, испытанного Леонардо у материнской груди. Намеки авторов на дорогой для каждого художника образ Святой Девы с Младенцем должны были способствовать тому, что эта фантазия показалась мастеру драгоценной и значительной. Ведь таким образом он приходил к отождествлению себя с младенцем Христом, утешителем и спасителем.

Когда мы анализируем какую-нибудь детскую фантазию, то стремимся отделить ее реальное содержание от позднейших воздействий, которые ее изменяют и искажают. В случае с Леонардо, мы думаем, что определились с реальным содержанием его фантазии; замена матери коршуном указывает на то, что ребенок чувствовал отсутствие отца и жил с одной матерью. Факт незаконного рождения Леонардо соответствует его фантазии о коршуне; только поэтому мог он сравнивать себя с детенышем коршуна. Но мы знаем другой достоверный факт его юности: пятилетним ребенком он жил в доме своего отца; когда это случилось (несколько ли месяцев спустя после его рождения или за несколько недель до составления того кадастра), нам совершенно неизвестно. И тут выступает толкование фантазии о коршуне и показывает нам, что Леонардо критические первые годы своей жизни провел не у отца и мачехи, а у бедной, покинутой, настоящей своей матери, так что он имел время заметить отсутствие отца. Это кажется слабым и, притом, слишком смелым выводом психоаналитической работы, но при дальнейшем углублении анализа его значение усиливается. Достоверность этого вывода подтверждается еще и сопоставлением фактов детства Леонардо. Известно, что его отец, синьор

Пьеро да Винчи, женился еще в год рождения Леонардо на знатной донне Альбиере; бездетности этого супружества был обязан мальчик тем, что пребывал на пятом году жизни в доме отца, или, скорее, в доме деда, что документально доказано. По обычаю не положено, чтобы молодой женщине, которая еще надеется на рождение ребенка, с самого начала давали на воспитание незаконного отпрыска. Должны были, без сомнения, сначала пройти годы разочарований, прежде чем решились супруги принять, вероятно, прекрасно развившееся, но незаконное дитя для возмещения тщетно ожидаемых законных детей. Наиболее соответствовало бы нашему толкованию фантазии о коршуне сведение о том, что прошло 3 года или даже 5 лет жизни Леонардо, прежде чем он променял свою одинокую мать на супружескую чету. Но тогда бы было уже слишком поздно. В первые три-четыре года жизни фиксируются впечатления и вырабатываются способы реагирования на внешний мир, которые никаким позднейшим переживанием не могут быть лишены их значительности.

Если справедливо, что неясные воспоминания детства и построенные на них фантазии всегда заключают самое существенное в духовном развитии человека, то факт, подтверждаемый фантазией о коршуне, что Леонардо первые годы своей жизни провел с одной лишь матерью, должен был иметь решающее значение на формирование его характера. Под влиянием этих обстоятельств стало неизбежным то, что ребенок, у которого в детстве было одной проблемой больше, чем у других детей, с особой горячностью стал ломать голову над этой загадкой и, таким образом, рано сделался исследователем, потому что великие вопросы мучили его – откуда появляются дети и какое отношение имеет отец к его появлению. Ощущение связи между исследованием и историей своего детства, вызвало в Леонардо, позднее, восклицание, что ему, наверное, было заранее предназначено углубиться в проблему птичьего полета, потому что его еще в колыбели посетил коршун. Вывести любознательность, направленную на птичий полет, из детского сексуального исследования, будет нашей следующей задачей.

III

В детской фантазии Леонардо реальное содержание воспоминания представляет элемент коршуна; связь, в которую поставил сам Леонардо свою фантазию, ярко осветила значение этого содержания для его последующей жизни. При дальнейшем толковании мы наталкиваемся на странную проблему: почему содержание этого воспоминания было переработано в гомосексуальную

ситуацию? Мать, кормящая грудью ребенка – или лучше: которую сосет ребенок – превращена в коршуна, который всовывает свой хвост в рот ребенку. Мы утверждаем, что "Coda" коршуна, по общеупотребительному в языке замещению, может означать не что иное, как мужской половой орган. Но мы не понимаем, как фантазия может прийти к тому, чтобы как раз материнскую птицу наделить знаком мужественности, и, ввиду абсурдности, мы усомнимся, возможно ли найти в этой фантазии разумный смысл.

Между тем, мы не должны унывать. Сколько снов, кажущихся абсурдными, раскрыли перед нами свой смысл! Почему же должно быть труднее постичь детскую фантазию, чем сон?

Помня, что не хорошо, если какая-нибудь странность встречается одна, мы поспешим сопоставить ее с другой, еще большей странностью.

Изображаемая с головой коршуна богиня Мут египтян – фигура с совершенно безличным характером, как определяет Дрекслер в словаре Рошера. Она часто сливалась с другими божествами материнства, с более явственно выраженной индивидуальностью, например такими, как Исида и Хатор, но сохраняла при этом свое самостоятельное существование и почитание. Это была особая отличительная черта египетского пантеона: отдельные боги не тонули в синкретизме. Рядом с составными божествами образ отдельного божества сохранялся самостоятельным. Это материнское, с головой коршуна, божество изображалось египтянами, в большинстве случаев, с фаллосом;* по грудям мы видим, что это женское тело, но оно имеет также и мужской член в состоянии эрекции. Итак, у богини Мут то же соединение женских и мужских черт характера, что и в фантазии Леонардо! Должны ли мы зто совпадение объяснить предположением, что Леонардо знал из изучаемых книг о двуполой природе материнского коршуна? Такая возможность более, чем сомнительна; кажется, бывшие у него источники не содержали никаких сведений об этом достопримечательном свойстве. Скорее можно объяснить это совпадение общим там и здесь, но еще неизвестным мотивом.

Мифология может рассказать нам, что двуполость, соединение мужских и женских половых черт, встречалась не только у Мут, но и у других божеств, таких как Исида и Хатор, но наблюдалось у них лишь постольку, поскольку они имели тоже материнскую природу и сливались с Мут.** Мифология учит нас далее, что другое божество египтян, такое как Нейт из Саиса, из которого впоследствии образовалась греческая Афина, первоначально представлялось двуполым, гермафродическим; то же относилось и ко многим другим греческим богам, особенно из группы Диониса, а также и к превра-

* Сравни изображения у Lanzone т. же Т. CXXXVI-VIII.

** См. Romer. Там же.

щенной позднее в женскую богиню любви Афродите. Поэтому, можно было бы попробовать предположить, что приставленный к женскому телу фаллос обозначает творческую силу природы, и что все эти гермафродические божества выражают идею что только соединение мужского и женского может дать действительное представление о божественном совершенстве. Но ни одно из этих соображений не помогает в объяснении психологической загадки, почему фантазия людей наделяет образ, который должен олицетворять сущность матери, признаком мужской силы.

Разгадкой служат инфантильные сексуальные теории. Без сомнения, было время, когда мужской член связывался в представлении человека с образом матери. Когда мальчик направляет свою любознательность на половую жизнь, его интерес сосредотачивается сначала на собственном половом органе.

Он считает эту часть своего тела слишком ценной и важной, чтобы допустить возможность ее отсутствия у других людей. Так как он не может догадаться, что есть еще другой равноценный тип полового устройства, то предполагает, что все люди, в том числе и женщины, имеют такой же член, как и у него. Этот предрассудок так прочно укореняется в молодом исследователе, что он не разрушается даже наблюдением половых органов маленьких девочек. Очевидность говорит ему, что здесь, во всяком случае, что-то другое, чем у него, но он не в состоянии примириться со значением этого открытия – что у девочек нет члена. То, что член может отсутствовать, является для него страшным и невыносимым, поэтому он идет на компромисс: член есть и у девочек, но он еще очень маленький; в дальнейшем он еще вырастет.* Если при последующем наблюдении он видит, что его ожидание не воплощается в действительность, то ему представляется еще другая возможность: член существовал и у маленьких девочек, но был отрезан, а на его месте осталась рана. Этот шаг в его теории базируется на собственном опыте мучительного характера; ему приходилось слышать за это время угрозу, что ему отрежут драгоценный орган, если он будет слишком много им интересоваться. Под влиянием угрозы кастрации он истолковывает свое понимание женских половых органов; с этого времени он дрожит за свой мужской орган и презирает при этом несчастных созданий, над которыми, по его понятиям, уже произведено ужасное наказание.

Прежде чем подпасть под власть кастрационного комплекса, когда женщина еще считалась равноценной сму, в ребенке начало интенсивно проявляться влечение к подсматриванию, вылившееся в эротическую страсть. Ему хотелось видеть половые органы других людей, вначале, вероятно, чтобы их сравнить со своими собствен-

* Ср. наблюдения в "Jahrbuch fur psychoanal und psychopath." Forsch. Bd. I, 1904.

ными. Эротическая привлекательность, которая исходила от личности матери, сосредоточилась вскоре в неудержимом стремлении к ее принимаемому за пенис половому органу. С приобретением позднее знания, что у женщины нет пениса, это стремление превращается часто в свою противоположность, уступая место отвращению, которое ко времени половой зрелости может стать причиной психической импотенции, женоненавистничества, продолжительной гомосексуальности. Но фиксирование бывшего когда-то предметом желания пениса женщины оставляет неизгладимые следы в душевной жизни ребенка, проделавшего с особым старанием эту часть инфантильного сексуального исследования. Фетишеобразное обожание женской ноги и башмака принимает, вероятно, ногу только за заменяющий символ когда-то обожаемого и после оказавшегося не существующим пениса женщины; отрезатели кос играют, не зная этого, роль людей, которые на женских полоаых органах производят кастрацию. До тех пор не будет должного отношения к деятельности детской сексуальности и, вероятно, эти сообщения сочтут ложными, пока вообще не перестанут с пренебрежением относиться к половым органам и половой функции. Для понимания детской психологии надо обратиться к аналогии с первобытными людьми. Для нас половые органы из поколения в поколение считаются предметом стыда и даже отвращения. С отвращением покоряется большинство ныне живущих велениям закона размножения, чувствуя себя при этом оскорбленными в своем человеческом достоинстве и падшими. Иное отношение к половой жизни сохранилось лишь у простого народа, у высшего сословия оно прячется, осужденное культурой, и осмеливается действовать, лишь испытывая угрызения совести. Иначе было у человечества в начале веков. Из старательно собранных исследователями культуры коллекций древности можно видеть, что половые органы вначале были гордостью и надеждой живущих, пользовались божеским почитанием, и божественность их функций переносилась на все вновь возникавшие отрасли деятельности. Бесчисленные образы богов рождались посредством сублимирования половой сущности, и ко времени, когда связь официальной религии с половой деятельностью исчезает из общего сознания, тайные культы старались сохранить ее в кругу известного числа посвященных. Наконец, в ходе развития культуры произошло то, что из сексуальности извлечено было так много божественного и священного, что истощенный остаток подпал презрению. Зная о неискоренимости, лежащей в основе всех психических черт, не должно удивляться, что даже самые примитивные формы поклонения детородным органам наблюдаются и по сей день и что словоупотребление, обычаи и суеверия нынешнего человечества содержат пережитки всех фаз этого хода развития.*

* См. Richard Payne Knight. Le culte du Priapв. Bruxelles 1883.

Мы подготовлены вескими биологическими аналогиями к тому, что духовное развитие индивидуума вкратце повторяет ход развития человечества, и поэтому нам не покажется невероятным то, что психоаналитическое исследование детской души открывает в инфантильной оценке ребенком половых органов. Детское предположение существования пениса у матери и есть тот общий источник, из которого исходит двуполое изображение материнских божеств, как египетской Мут и "Cado" коршуна в детской фантазии Леонардо Мы лишь по недоразумению называем эти изображения богов гермафродическими, в медицинском смысле слова. Ни одно из них не соединяет на самом деле половые органы обоих полов, как они соединены в некоторых случаях уродства, возбуждающих отвращение каждого Мифология приняла это достойное уважения устройство тела матери за верование. Хвост коршуна в фантазии Леонардо мы можем истолковать таким образом в то время, когда мое младенческое любопытство обратилось в сторону матери, я еще приписывал ей половой орган, находящийся и у меня Это есть дальнейшее доказательство раннего сексуального исследования Леонардо, которое, по нашему мнению, стало решающим для всей его последующей жизни.

Краткое размышление вынуждает нас не довольствоваться теперь только таким объяснением хвоста коршуна в детской фантазии Леонардо. Кажется, в ней содержится еще кое-что, чего мы пока не понимаем. Самая удивительная черта этой фантазии все-таки та, что она сосание материнской груди превратила в нечто пассивное, т.е. в ситуацию несомненно гомосексуального характера. Мысль об исторической вероятности, что Леонардо вел себя в жизни как гомосексуально чувствующий, ставит перед нами вопрос, не указывает ли эта фантазия на давнюю связь между детским отношением Леонардо к матери и его позднейшей, явной, хотя и идеальной, гомосексуальностью? Мы бы не решились сделать такой вывод, основываясь на искаженной реминисценции Леонардо, если бы не знали из психоаналитических исследований гомосексуальных пациентов, что такая связь существует, и даже то, что она очень тесная и необходимая.

Гомосексуальные мужчины, которые в наше время начали энергично действовать против законодательного ограничения их половой деятельности, любят представлять себя через своих теоретиков как с самого начала обособленную половую группу, половую промежуточную ступень, как "третий пол". Они – мужчины, которые органически, с самого зарождения, лишены влечения к женщине, и поэтому их привлекает мужчина. Насколько охотно, из гуманных побуждений, можно подписаться под их требованиями, настолько же осторожно надо относиться к их теориям, которые выдвигаются, не принимая во внимание психический генезис гомо-

сексуальности. Психоанализ дает возможность заполнить этот пробел и подвергнуть проверке утверждения гомосексуалистов. Пока исследовано лишь ограниченное число лиц, но все до сих пор предпринятые исследования дали один и тот же удивительный результвт.* У всех наших гомосексуальных мужчин существовало в раннем, впоследствии индивидуумом позабытом, детстве очень интенсивное зротическое влечение к лицу женского пола, обычно к матери, вызванное слишком сильной нежностью самой матери и подкрепленное отходом на задний план отца в жизни ребенка Садшер указывает, что матери его гомосексуальных пациентов часто были мужеподобными женщинами, женщинами с энергичными чертами характера, которые могли оттеснить отца от подобающего ему положения; мне случалось наблюдать то же самое, но более сильное впечатление произвели на меня те случаи, где отец отсутствовал с самого начала или рано исчез, так что мальчик был предоставлен главным образом влиянию матери. Напрашивается вывод, что присутствие сильного отца гарантирует правильную сексуальную ориентацию сына.

После этой предварительной стадии наступает превращение, механизм которого нам известен, но побудительные силы которого мы еще не постигли. Любовь к матери не может развиваться вместе с сознанием, она подпадает вытеснению. Мальчик вытесняет любовь к матери, ставя самого себя на ее место, отождествляет себя с матерью и свою собственную личность берет за образец, выбирая схожие с ним объекты любви. Таким образом, он стал гомосексуальным; в сущности, он возвратился к автоэротизму, потому что мальчики, которых теперь любит взрослый, все же только заместители и возобновители его собственной детской личности, и он любит их так, как мать любила его ребенком. Мы говорим, что он находит свои предметы любви путем нарциссизма, потому что греческая сага называет Нарциссом юношу, которому ничто так не нравилось, как собственное изображение, и который был превращен в прекрасный цветок, носящий это имя

Более глубокие психологические соображения оправдывают утверждение, что, став таким путем гомосексуальным, мужчина в подсознании остается фиксированным к образу своей матери Вытесняя любовь к матери, он сохраняет память о ней в своем подсознании и с тех пор остается ей верен. Если кажется, что он, влюбленный, бегает за мальчиками, то на самом деле оказывается, что он бежит от других женщин, которые могли бы сделать его неверным. Мы могли бы также доказать прямыми единичными наблюдениями,

* Это ,гл ввным образом ,исследования I.Sadger'a, которые я могу подтвердить собственным опытом. Кроме того, мне известно, что W.Stekel в Вене и S.Ferenczi в Будапеште пришли к тем же результатам.

что кажущийся чувствительным только к мужскому раздражению гомосексуал, на самом деле, подлежит притягательной силе, исходящей от женщины, как и нормальный; но он спешит всякий раз полученное от женщины раздражение перенести на мужской объект и повторяет, таким образом, опять и опять механизм, посредством которого он приобрел свою гомосексуальность.

Мы далеки от того, чтобы преувеличивать значение этих толкований психического генезиса гомосексуальности. Ясно, что они грубо противоречат официальным теориям гомосексуалистов, но мы знаем, что они недостаточно всеобъемлющи, чтобы сделать возможным окончательное решение проблемы. То, что на практике называют гомосексуальностью, может исходить из разнообразных психо-сексуальных затормаживающих процессов, и нами указанный путь может быть только одним из многих и верен только для одной гомосексуальности. Мы должны также прибавить, что среди гомосексуалистов велико число случаев, в которых тот же эффект наступает так, что даже мы не можем отрицать воздействия неведомых конституционных факторов, которые, по словам многих, являются причиной всей гомосексуальности. Мы вообще не имели бы никакого повода входить в психический генезис изучаемой нами формы гомосексуальности, если бы веское предположение не говорило о том, что как раз Леонардо, фантазия которого о коршуне послужила для нас отправной точкой, принадлежит к этому гомосексуальному типу

Как ни мало известно в половом отношении о великом художнике и исследователе, приходится все-таки верить, что свидетельства современников не были так уж ошибочны. В свете этих преданий он представляется нам человеком, половая потребность и активность которого были очень понижены, как будто более высокое стремление подняло его над общей животной потребностью людей. Оставим в стороне вопрос, искал ли он когда-нибудь и каким-либо способом прямого полового удовлетворения или мог совсем обойтись без него. Но мы и у него вправе искать те стремления, которые других властно толкают к сексуальному действию, потому что нельзя себе представить душевной жизни человека, в построении которой не принимали бы участия сексуальные стремления (в широком смысле слова – либидо), если бы даже они далеко отклонялись от своей первоначальной цели или удерживались бы от выполнения.

Ничего большего, кроме следов непреобразованного сексуального влечения, мы не вправе ожидать от Леонардо. Эти же следы по своему направлению и позволяют нам причислить его к гомосексуалам. Ранее указывалось, что он брал к себе в ученики только очень красивых мальчиков и юношей. Он был к ним добр и снисходителен, заботился о них, сам ухаживал за ними, когда они

были больны – как мать ухаживает за своими детьми и как его собственная мать могла бы ухаживать за ним. Так как он выбирал их по их красоте, в не по их талантливости, то ни один из них (Чезаре да Сесто, Больтраффио, Андреа Салаино, Франческо Мельци и другие) не сделался значительным художником. Большая часть из них не достигла известности, они исчезли после смерти Леонардо, не оставив следа в истории искусства. Других, которые по своему творчеству должны были бы с полным правом называться его учениками, как Луини и Бацци, прозванный Содома, он, вероятно, лично не знал.

Мы ожидаем встретить возражение, что отношение Леонардо к ученикам не имеет вообще ничего общего с половыми мотивами и не дает возможности делать какие-либо заключения о его половых особенностях. Против этого мы хотим со всей осторожностью возразить, что наше толкование объясняет некоторые странные черты в поведении художника, которые иначе остались бы загадочными Леонардо вел дневник; он делал в своей мелкой, написанной справа налево записи пометки, предназначавшиеся только для него. В этом дневнике он странно обращается к самому себе на "ты"· "Изучи у маэстро Лука умножение корней".* "Пусть маэстро д' Абакко покажет тебе квадратуру круга" Или по поводу одного путешествия:** "Я еду по своему делу садоводства в Милан...

Вели сделать две дорожных сумки. Вели показать тебе токарный станок Больтраффио и обработать на нем камень. Оставь книгу для маэстро Андреа Тодеско" *** Или намерения совсем иного рода: "Ты должен показать в своем сочинении, что земля есть звезда, как луна или вроде того, и таким образом доказать благородство нашего мира".****

В этом дневнике, который, впрочем, как и дневники других смертных, самые значительные события дня часто очерчивает только немногими словами, или совсем замалчивает, есть некоторые места, которые из-за их странности цитируются всеми биографами Леонардо. Это заметки о мелких расходах художника – педантически точные, как будто принадлежащие строгому филистеру и бережливому хозяину, при этом указания о расходовании больших сумм отсутствуют, и ничто вообще не указывает на то, что художник вникал в хозяйство. Одна из таких заметок касается нового плаща, купленного ученику Андреа Салаино: +

* Solmi. Leonardo da Vinci, p. 152.

** Solmi. Leonardo da Vinci, p.203.

*** Леонардо ведет себя при этом как человек, приеыкший ежедневно исповедоыаться перед другим, и который теперь заменяет этого другого дневником. Предположение, кто бы это мог быть, смотри у Мережковского. Стр. 282.

**** M.Herzfeld. Leonardo da Vinci, 1906, s. CXLI.

\+ По Мережковскому. Стр. 282.

Серебренная парча 15 лир 4 сольди.
Красный бархат для отделки " 9 "
Шнуры " 9 "
Пуговки " 12 "

Другая очень подробная запись содержит все расходы, которые причинил ему другой ученик своими негативными чертами и склонностью к воровству: "21 апреля 1490 года начал я эту тетрадь и начал опять лошадью.* Джакомбо поступил ко мне в день св. Магдолины 1490 года, ему 10 лет (отметка на полях: вороват, лжив, упрям, прожорлив). На другой день я велел для него отрезать на 2 рубахи, пару штанов и камзол, и когда я отложил деньги, чтобы заплатить за эти вещи, он украл у меня их из кошелька, и невозможно было заставить его сознаться, хотя я был в этом совершенно уверен. (Заметка на полях: 4 лиры...)" В этом же духе продолжается перечисление злодеяний малыша́ и заканчивается счетом: "В первом году плащ, 2 лиры; 6 рубах, 4 лиры; 3 камзола, 6 лир; 4 пары чулок, 7 лир" и т.д.**

Биографы Леонардо, которым и в голову не приходило разгадать загадку душевной жизни их героя с помощью его мелких недостатков и странностей, пытаются использовать эти странные счета, чтобы охарактеризовать доброту и заботливое отношение маэстро к своим ученикам. Они забывают при этом, что не поведение Леонардо, а тот факт, что он оставил нам эти свидетельства, требует разъяснения. Так как невозможно предположить в нем желания оставить нам доказательства своей доброты, то нужно думать, что другой аффективный мотив побуждал его делать эти записки. Не легко отгадать, какой именно, и мы не были бы в состоянии что-либо предположить, если бы эти странные мелкие счета о платьях учеников не разъяснились бы другим, найденным в бумагах Леонардо, счетом:***

Расходы на похороны
Катарина 27 флор.

* О статуе всадника Франческо Сфорца.
** Полный текст у M.Herzfeld. s. XLV.
*** Мережковский, стр. 372. Как на печальное доказательство ненадежности и без того скудных сведений об интимной жизни Леонардо я указываю на то, что тот же счет у Солми передается со значительными изменениями. Наиболее странным кажется то, что флорины там заменены сольдами. Надо предположить, что флорины в этом счете означают не старые золотые "гульдены", а позднее употреблявшуюся монету, которая равнялась 1 2/3 лиры или 33 1/3 сольдо.Солми считает Катарину прислугой, которая вела одно время хозяйство Лаонардо. До источника, из которого почерпнуты оба счета, я не мог добраться.

2 фунта воска 18 флор
катафалка 12 флор.
за вынос тела и постановку креста 4 флор.
4 священника и 4 клерка 20 флор.
колокольный звон 2 флор.
могильщикам 16 флор.
за разрешение, властям 1 флор.
________________ Сумма 108 флор

Прежние расходы.
доктору 4 флор.
сахар и 12 свечей 12 флор
________________ Итого 124 флор

Единственным, кто разъясняет нам, кем была эта Катарина, является Мережковский. По двум другим коротким заметкам он заключает, что мать Леонардо, бедная крестьянка из Винчи, приехала в 1493 году в Милан, чтобы навестить своего 41-летнего сына, что она там заболела, была отвезена Леонардо в госпиталь, и когда она умерла, была им похоронена с таким почетом и пышностью *

Это толкование психолога-романиста не является, конечно, доказательством, но оно имеет так много внутренней правды, так хорошо согласуется со всем, что мы уже знаем о проявлении чувств у Леонардо, что я не могу отказаться признать его истинным. Леонардо достиг того, что заставил свои чувства подчиниться власти исследования и воздерживался от их свободного проявления; но были и у него моменты, когда подавленное стремилось проявиться, и одним из таких случаев была смерть когда-то так горячо любимой матери. В этом счете о похоронных издержках мы имеем до неузнаваемости искаженное выражение горя по матери. Мы удивляемся, как могло возникнуть такое искажение, и не можем понять его с точки зрения нормальной психики. Но в ненормальных условиях, при неврозах, и особенно при так называемых навязчивых состояниях, мы часто встречаем подобное. Там мы видим интенсивные, но посредством вытеснения ставшие бессознательными чувства, выражающиеся в мелочных и даже нелепых действиях. Сопротивляющимся силам удается так ослабить выражение этих вытесненных чувств, что интенсивность их кажется очень незначительной; но в принудительной навязчивости, с которой выполняются эти мелочные действия, обнаруживается настоящая, коренящаяся в бессознательном, сила действительных чувств, желавших было укрыться от сознания. Только подобный отзвук случившегося может объяснить это вычисление расходов Леонардо на погребение матери.

* "Катарина прибыла 16 июля 1493 года". "Джиованина – лицо легендарное – спроси о ней у Катарины в больнице".

В подсознании он остался, как и во времена детства, привязан к ней чувством, имевшим эротическую окраску; сопротивление позднее наступившего вытеснения этой детской любви не допускало, чтобы в дневнике ее память была отмечена более достойно, но то, что получилось в виде компромисса в результате невротического конфликта, должно было проявиться, и таким образом был написан этот счет и оставлен как загадка для потомков.

Мне кажется, не будет дерзостью эту точку зрения, с которой мы рассматривали счет о погребении, применить и к счетам расходов на учеников. Тогда и эти расходы можно было бы объяснить тем, что у Леонардо скудные остатки чувственного влечения навязчивым образом стремились выразится в искаженной форме. Мать и ученики, подобия его собственной юношеской красоты, были его сексуальными объектами, поскольку это допускалось господствовавшим в нем сексуальным вытеснением, и навязчивая потребность записывать с педантической точностью расходы на них и была странной маскировкой этого рудиментарного конфликта. Отсюда следует, что сексуальная жизнь Леонардо действительно принадлежит к гомосексуальному типу, психологическое развитие которого нам удалось найти, и гомосексуальная ситуация в его фантазии о коршуне становится нам понятной, т.к. она показывает только то, что мы уже раньше знали об этом типе. Она говорит: "Из-за этого эротического отношения к матери я стал гомосексуальным".*

IV

Мы все еще не можем покончить с фантазией Леонардо о коршуне. В словах, которые слишком ясно выражают описание сексуального акта ("и много раз коснулся хвостом моих губ"), Леонардо подчеркивает интенсивность эротического отношения между матерью и ребенком. По этой связи активности матери (коршуна) с указанной ротовой областью не трудно разгадать еще и другое воспоминание, содержащееся в данной фантазии. Мы можем истолковать его следующим образом: мать запечатлела на моих губах бесчисленное количество страстных поцелуев. Фантазия состоит их воспоминания о сосании и о поцелуях матери.

Благодетельная природа одарила художника способностью выражать свои самые сокровенные движения души в своих творениях, которые восхищают посторонних, что вызывает удивление самого

* Форма, в которой вынуждена была выражаться вытесненная чувственность Леонардо, обстоятельность и денежный интерес, принадлежат к чертам характера, вытекающим из анальной эротики. Charakter und Analerotik во второй части моего сборника о неврозах, 1909.

мастера. Неужели на жизнедеятельности Леонардо не должно было отразиться то, что воспоминание сохранило как самое сильное впечатление детства? Этого надо было бы ожидать. Если же проанализировать, какие глубокие преобразования должны претерпеть впечатления художника, прежде чем он сделает свой вклад в искусство, то надо именно у Леонардо требование точности доказательств свести к самым скромным размерам.

Кто представляет себе картины Леонардо, тот вспоминает об удивительной, обольстительной и загадочной улыбке, которой он наделил уста своих женских образов. Остановившаяся улыбка на растянутых, выписанных губах; она стала для него характерной и называется преимущественно "Леонардовской" На странно-прекрасном лице флорентийки Моны Лизы Джоконды эта улыбка больше всего привлекала и приводила в замешательство зрителей. Она требовала объяснения и объяснялась разно, и всегда мало удовлетворительно. "Voila quatre siecles bientot que Mona Lisa fait perdre la tete a tous ceux qui parlent d'elle, apres l'avoir longtemps regardee" *

"Что приковывало зрителя, так это именно демонические чары этой улыбки. Сотни поэтов и писателей писали об этой женщине, которая кажется то обольстительно улыбающейся, то холодно и бездушно смотрящей в пространство, и никто не разгадал ее улыбки, никто не прочел ее мыслей. Все, даже ландшафт, загадочно, как сон, как будто все дрожит в знойной чувственности"

Мысль, что в улыбке Моны Лизы соединены два различных элемента, появлялась у многих критиков. Поэтому они видят в мимике прекрасной флорентийки совершеннейшее изображение противоречий, господствующих в любви женщины: сдержанность и обольстительность, полную преданности нежность и черствую, требовательную, захватывающую мужчину как нечто чуждое, чувственность. Так Мюнц говорит:** "Известно, какое загадочное очарование вот уже четыре века Мона Лиза Джоконда производит на толпящихся перед ней поклонников. Никогда художнику (привожу слова тонкого критика, скрывающегося под псевдонимом Pierrde Corlay) "не удавалось так передать самую сущность женственности: нежность и кокетство, стыдливость и глухую страсть, всю тайну скрытного сердца, мыслящего мозга и прячущейся индивидуальности, которой виден один только отблеск..."

Итальянец Анжело Конти,*** видя эту картину в Лувре, оживленную солнечным лучом, говорит: " Женщина улыбалась с королевским спокойствием: инстинкты завоевания и хищность; желание соблазна, изящество обмана; доброта, скрывающая жестокие намерения; все, что появлялось и исчезало за вуалью улыбки, раство-

* Gruyer по Seidlitz'y. L. da V., II т., стр. 280.

** Geschichte der Malerei, т. I, стр. 314.

*** A.Conti. Leonardo pittore, Conferenze fiorentine, т. же, стр. 93.

рялось в поэме ее улыбки... Добрая и коварная, жестокая и сострадающая; грациозная, как кошка, женщина смеялась..."

Леонардо писал эту картину четыре года, вероятно с 1503 по 1507 год, во время своего второго пребывания во Флоренции, когда ему самому было более 50 лет. Он применял, по словам Вазари, самые изысканные способы, чтобы развлекать натурщицу во время сеанса и удерживать улыбку на ее лице. Из всех тонкостей, которые его кисть тогда передала на полотне, на картине, в ее настоящем виде, сохранилось только немногое; в то время, когда она писалась, она считалась высочайшим достижением искусства; но ясно, что самого Леонардо она не удовлетворяла, поэтому он объявил ее неоконченной, не отдал заказчику, а взял с собой во Францию, где его покровитель Франц I приобрел картину для Лувра.

Оставим неразрешенной загадку лица Моны Лизы и обратим внимание на тот несомненный факт, что улыбка ее приковывала художника не менее, чем и всех зрителей в продолжении 400 лет. Эта обольстительная улыбка появляется с тех пор на всех его картинах и на картинах его учеников. Так как Мона Лиза Леонардо является портретом, то мы не можем предположить, что он от себя придал ее лицу эту так трудно выразимую черту и что ее не было у оригинала. По всей вероятности, он нашел эту улыбку у своей модели и так сильно поддался ее чарам, что с той поры изображал ее и в своих свободных творениях. Подобный же взгляд высказывает, например, А.Константинова:*

"В продолжении долгого времени, когда художник был занят портретом Моны Лизы Джоконды, он так проникся им и сжился со всеми деталями лица этого женского образа, что его черты, и особенно таинственную улыбку и странный взгляд, он перенес на все лица, которые потом писал; мимическая особенность Джоконды заметна даже в картинах Иоанна Крестителя в Лувре; особенно же явно проступают эти черты в лице Марии на картине со св. Анной".

Хотя могло быть и иначе. Не у одного его биографа являлась потребность более глубокого обоснования этой притягательной силы, с которой улыбка Джоконды завладела художником, чтобы его больше не оставлять. У.Патер, видящий в картине Моны Лизы "воплощение любовного переживания всего культурного человечества" и очень тонко высказавший, что эта непостижимая улыбка у Леонардо постоянно как будто связана с чем-то нечестивым, направляет нас на другой путь, когда говорит:**

"В конце концов, картина эта есть портрет. Мы можем проследить, как этот образ с детства примешивается в содержание его грез, так что если бы нашими противниками не были веские свидетельства, то можно было бы предположить, что это был найденный

* Т.ж., стр. 45.

** W.Pater. Die Renaissance. 2-а изд. 1906 г., стр. 157.

им наконец, идеал женщины, воплощенный в картине..."

То же самое, конечно, имеет в виду и М. Херцфельд, когда говорит, что в Моне Лизе Леонардо встретил самого себя, поэтому он смог так много внести своего в образ, черты которого издавна жили в его душе.

Попробуем развить и разъяснить эти мнения. Итак, могло быть, что Леонардо прикован был улыбкой Моны Лизы, потому что она будила что-то, уже издавна дремавшее в его душе, вероятно, старое воспоминание. Воспоминание это было достаточно глубоко, чтобы, раз проснувшись, больше его не покидать; его влекло постоянно снова и снова его изображать. Уверение Патера, что можно проследить, как лицо, подобное лицу Моны Лизы, вплетается с детства в ткань грез Леонардо, кажется правдоподобным и заслуживает быть понятым буквально.

Вазари упоминает о его первых художественных попытках "teste di femine che ridono"*. Это место не допускает сомнений, потому что оно ничего не хочет доказать и гласит дословно так:** "Леонардо в юности сделал из глины несколько смеющихся женских головок, во множестве вылитых из гипса, и несколько детских так хорошо, что можно было подумать, будто они созданы были рукой великого мастера..."

Итак, мы узнаем, что его первые художественные упражнения начались с изображения объектов двух родов, которые должны нам напомнить два сексуальных образа, найденных при анализе фантазии о коршуне. Если прелестные детские головки были повторением его собственной детской личности, то улыбающиеся женщины были не чем иным, как повторением Катарины, его матери, и мы, в таком случае, начинаем предвидеть возможность того, что его мать обладала загадочной улыбкой, которую он утерял и которая так его приковала, когда он нашел ее снова у флорентийской дамы.***

По времени написания ближе всех к Моне Лизе стоит картина, называемая "св. Анна втроем", т.е. св. Анна с Марией и младенцем Христом. Здесь видна Леонардовская улыбка, прекрасно выраженная на обоих женских лицах. Нет возможности определить, насколько раньше или позже, чем портрет Моны Лизы, начал писать Леонардо эту картину. Так как обе работы тянулись годы, можно, без сомнения, предположить, что художник занимался ими одновременно. Наиболее согласовался бы с нашей идеей тот факт, что

* Изображение женщин, которые смеются. J.Scognamiglio, т.ж., стр. 32.

** L.Schorn, III т. 1843, стр. 6.

*** Это же самое предполагает Мережковский, который сочинил, однако, детство Леонардо, отклоняющееся в существенных чертах от нашего, созданного из фантазии о коршуне. Но если бы сам Леонардо имел такую улыбку, то едва ли предание упустило бы возможность познакомить нас с этим совпадением.

именно углубление в черты лица Моны Лизы побудило Леонардо создать композицию св. Анны. Потому что если улыбка Джоконды пробуждала в нем воспоминание о матери, то тогда нам становится понятным, что она, прежде всего, натолкнула его создать картину, прославляющую, материнство, и улыбку, найденную им у знатной дамы, возвратить матери. Поэтому мы вынуждены перенести наш интерес с портрета Моны Лизы на эту другую, едва ли менее прекрасную картину, находящуюся теперь тоже в Лувре.

Св. Анна с дочерью и внуком – сюжет, редко встречающийся в итальянской живописи. Изображение Леонардо, во всяком случае, очень отличается от всех, до сих пор известных. Мутер говорит:*

"Некоторые художники, как Ганс Фрис, Гольбейн старший и Джироламо дай Либри, изображали св. Анну рядом с Марией, и между ними изображался стоящий ребенок. Другие, как Якоб Корнелице, в своей берлинской картине изображали, в буквальном смысле, слова "Heilige Anna selbdritt", т.е. они представляли ее держащей в руках маленькую фигурку Марии с еще меньшей фигуркой Христа на руках" У Леонардо Мария сидит на коленях своей матери, наклонившись вперед и протягивая обе руки к мальчику, играющему с ягненком, которого он, конечно, немного обижает. Бабушка, подбоченившись одной рукой, с блаженной улыбкой смотрит вниз на обоих. Группировка, конечно, не совсем непринужденная. Улыбка, играющая на губах обеих женщин, хотя, без сомнения, та же, что и в картине Моны Лизы, но она утратила свой неприветливый и загадочный характер и выражает задушевность и тихое блаженство.**

При известном погружении в эту картину зритель начинает понимать, что только Леонардо мог написать эту картину, так же, как только он мог создать фантазию о коршуне. В этой картине заключается синтез истории его детства; детали этой картины могут быть объяснены личными жизненными переживаниями Леонардо. В доме своего отца он нашел не только добрую мачеху, донну Альбиеру, но также и бабушку, мать его отца, Мону Лючию, которая, надо думать, была с ним не менее нежна, чем вообще бывают бабушки. Это обстоятельство могло направить его мысль на представление о детстве, как о чем то охраняемом матерью и бабушкой. Другая удивительная черта картины приобретает еще большее значение. Св. Анна, мать Марии и бабушка мальчика, которая должна была быть в солидном возрасте, изображена здесь, возможно, немного старше и серьезнее, чем св. Мария, но еще достаточно

* Там же стр. 309.

** А.Константинова т. же: "Мария смотрит с глубоким чувством на своего любимца, с улыбкой, напоминающей загадочное выражение Джоконды", и в другом месте о Марии: "В ее чертах играет улыбка Джоконды".

молодой женщиной, с неувядающей красотой. Леонардо дал на самом деле мальчику двух матерей: одну, которая простирает к нему руки, и другую, находящуюся на заднем плане, и обеих он изобразил с блаженной улыбкой материнского счастья. Эта особенность картины не преминула возбудить удивление писателей; Мутер, например, полагает, что Леонардо не мог решиться изобразить старость, складки и морщины и потому сделал и Анну женщиной, блещущей красотой. Можно ли удовлетвориться этим объяснением? Другие нашли возможным вообще отрицать одинаковость возраста матери и дочери.* Но попытка объяснения Муттера вполне достаточна для доказательства того, что от картины исходит ощущение молодости св. Анны.

Детство Леонардо было таким же удивительным, как эта картина. У него было две матери: его настоящая мать, Катарина, от которой он отнят был между тремя и пятью годами, и молодая, нежная мачеха, жена его отца, донна Альбиера. Из сопоставления этого факта его детства с предыдущим и соединения их воедино, у него сложилась композиция "св. Анны втроем". Материнская фигура, более удаленная от мальчика, изображающая бабушку, соответствует по виду и месту, занимаемому на картине по отношению к мальчику, настоящей, прежней матери, Катарине. Блаженной улыбкой св. Анны прикрыл художник зависть, которую чувствовала несчастная, когда должна была уступить сына, как раньше уступила мужа, своей более знатной сопернице.

Таким образом, и другое произведение Леонардо подтверждает предположение, что улыбка Моны Лизы Джоконды разбудила в Леонардо воспоминание о матери его первых детских лет. Мадонны и знатные дамы у итальянских художников с тех пор имели смиренно склоненную голову и странно-блаженную улыбку бедной крестьянской девушки Катарины, которая родила миру чудесного, предопределенного для художества, исследования и терпения сына.

Если Леонардо удалось придать лицу Моны Лизы двойственный смысл, заключенный в ее улыбке, обещавшей безграничную нежность и содержавшей зловещую угрозу (по словам Патера), то он и в этом остался верен содержанию своего раннего воспоминания. Нежность матери стала для него роковой, определила его судьбу и лишения, которые его ожидали. Страстность ласк, на которую указывает его фантазия о коршуне, была более, чем естественна; бедная покинутая мать вынуждена была все воспоминание о былой нежности и всю свою страсть излить в материнской любви; она должна была поступать так, чтобы вознаградить себя за то, что лишена была мужа, а также вознаградить ребенка, не имевшего отца, который бы его приласкал. Таким образом, она, как это бывает с неудовлетворенными матерями, звменила своего мужа маленьким

* Seidlitz. T. же, т. II, стр. 274, примечания.



сыном и слишком ранним развитием его эротики похитила у него часть его мужественности. Любовь матери к грудному ребенку, которого она кормит и за которым она ухаживает, нечто гораздо более захватывающее, чем ее позднейшее чувство к подрастающему малышу В сущности, это любовная связь, вполне удовлетворяющая не только все духовные желания, но и все физические потребности, и если она представляет одну из форм достижимого человеком счастья, то это нисколько не вытекает из возможности без упрека удовлетворять давно вытесненные желания, называемые извращениями.* В самом счастливом молодом браке отец чувствует, что ребенок, в особенности маленький сын, стал его соперником, и отсюда берет начало глубоко коренящаяся неприязнь к предпочтенному.

Когда Леонардо, уже будучи взрослым, вновь встретил эту блаженно-восторженную улыбку, которая некогда играла на губах ласкавшей его матери, он осознал, что все время находился во власти торможения, не позволявшего ему желать еще когда-нибудь подобных нежностей от женских уст Но теперь он был художником и потому постарался кистью вновь создать эту улыбку; он придавал ее всем своим картинам: Леде, Иоанну или Вакху - рисовал ли он их сам или под своим руководством заставлял рисовать учеников. Двое последних – вариации одного и того же типа. Муттер говорит: "Из библейского питавшегося акридами мужа Леонардо сделал Бахуса или Аполлона, который с загадочной улыбкой, положивши одно на другое слишком полные бедра, смотрит на нас обворожительно-чувственным взглядом". Картины эти дышат мистикой, в тайну которой не осмеливаешься проникнуть; можно, самое большее, попытаться восстановить связь ее с прежними творениями Леонардо. В фигурах снова смесь мужского и женского, но уже не в смысле фантазии о коршуне: это прекрасные юноши, женственно нежные, с женственными формами; они не опускают взоров, а смотрят со скрытым торжеством, как будто бы знают о большом счастье, о котором надо молчать; знакомая обольстительная улыбка заставляет чувствовать, что это любовная тайна. Очень может быть, что Леонардо в этих образах отрекается и искусственно подавляет свое ненормально развившееся чувство, изображая в столь блаженном слиянии мужской и женской сущности исполнение желания, обманутого матерью мальчика.

V

Среди записей дневника Леонардо находится одна, приковывающая внимание читателя многозначностью содержания и крошеч-

* Ср. "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie", 2 Aufl., 1910.

ной формальной ошибкой. Он пишет в июле 1504 года: "9 июля 1504 г., в среду, в 7 часов утра умер синьор Пьеро да Винчи, нотариус во дворце Подеста; мой отец, в 7 часов. Ему было 80 лет; оставил 10 детей мужского пола и 2 женского".

Итак, в заметке говорится о смерти отца Леонардо. Небольшая ошибка заключается в том, что определение времени "а ore 7" повторено 2 раза, как будто бы Леонардо в конце фразы позабыл, что он это только что написал вначале. Это лишь мелочь, о которой другой, не психоаналитик, и не задумался бы. Он бы ее не заметил вовсе или, если бы ему на нее указали, сказал бы: это может случится по рассеянности или в состоянии аффекта со всяким и не имеет никакого значения.

Психоаналитик думает иначе; для него все имеет значение как свидетельство проявления скрытых душевных процессов; он давно убедился, что такое забывание или повторение полно значения и что благодаря "рассеянности" можно разгадать скрытые побуждения.

Мы можем сказать, что и эта заметка, как счет о погребении Катарины и счета расходов на учеников, представляет собой случай, где Леонардо не удалось подавить свой аффект, и долго скрываемое выразилось в искаженном виде. Даже и форма похожа – та же педантичная точность, то же выдвижение на первый план цифр.*

Мы называем такое повторение персеверацией. Это отличное вспомогательное средство, чтобы распознать аффективную окраску. Вспомним, например, негодующую речь св. Петра против своего недостойного заместителя на земле из Дантовского Рая:**

"Тот, кто , как вор, воссел на мой престол,
На мой престол, на мой престол, который
Пуст перед сыном Божиим, возвел
На кладбище моем сплошные горы
Кровавой грязи..."
(Перев. М.Лозинского).

Если бы не было подавления аффекта у Леонардо, то место это в дневнике могло бы выглядеть приблизительно так:

"Сегодня в 7 часов умер мой отец, Синьор Пьеро да Винчи, мой бедный отец!" Но сдвинутое персеверацией на равнодушное оповещение о смерти определения часа смерти отнимает у этой заметки весь пафос и позволяет нам угадать, что здесь было кое-что, что надо было скрыть и подавить. Синьор Пьеро да Винчи, нотариус и потомок нотариусов, был человеком с большой энергией, благодаря которой он завоевал себе уважение и приобрел благосостояние.

* О более крупной ошибке, которую Леонардо допустил в этой заметке, давши 77 летнему отцу 80 лет, я говорить не буду.

** Рай, XXVII, V, 22-25.

Он был женат четыре раза; две его первые жены умерли бездетными, только третья подарила ему в 1476 году первого законного сына, когда Леонардо было уже 24 года и он давно променял отчий дом на мастерскую своего учителя Верроккьо; от четвертой и последней жены, на которой Пьетро женился в 50 лет, он имел еще девять сыновей и двух дочерей.*

Отец, конечно, также имел значение для психосексуального развития Леонардо, и не только в отрицательном смысле, вследствие своего отсутствия в первые годы жизни мальчика, но также и благодаря своему присутствию в его позднейшие детские годы.

Тот, кто ребенком чувствует влечение к матери, не может не желать быть на месте отца; он отождествляет себя с ним в фантазии и позже ставит себе целью его превзойти. Когда Леонардо, не имея и пяти лет был взят в дом деда, молодая мачеха Альбиера, вероятно, заместила в его чувствах его мать, и он, естественно, оказался в положении соперника отца. Склонность к гомосексуальности наступает, как известно, только с приближением к годам полового созревания. Когда это время наступило для Леонардо, отождествление себя с отцом потеряло всякий смысл для его сексуальной жизни, но осталось в других областях неэротического характера. Мы узнаем, что он любил блеск и красивые одежды, держал слуг и лошадей, несмотря на то, что, по словам Вазари, "почти ничего не имел и мало работал"; причину зтого пристрастия мы видим не только в его любви к красоте, но также в навязчивом стремлении копировать отца и его превзойти. Отец был по отношению к бедной крестьянской девушке знатным барином, поэтому и в сыне осталось побуждение играть знатного барина, стремление "to out herod Herod",** показать отцу, какова истинная знатность.

Кто творит, как художник, тот чувствует себя в отношении своих творений отцом. Для художественного творчества Леонардо его отождествление себя с отцом имело роковое последствие. Он создавал свои творения и больше о них не заботился, как его отец не заботился о нем. Позднейшие попечения о нем отца не могли ничего изменить в этом навязчивом стремлении, потому что оно исходило из впечатлений первых детских лет

Во времена Возрождения, как и позднее, каждый художник нуждался в высокопоставленном господине и покровителе, в патроне, который давал бы ему заказы, в руках которого находилась бы его судьба. Леонардо нашел своего патрона в честолюбивом, любящем роскошь тонком политике, но непостоянном и легкомысленном Людовике Сфорца, по прозванию Моро. При его дворе в Милане он

* Видимо, Леонардо в этом месте дневника ошибся также в счете своих братьев и сестер, что находится в странном противоречии с точностью заметки.

** Перепродать Ирода. *Прим. ред.*

провел самый блестящий период своей жизни; он наиболее развил свое дарование, доказательством чему служат Тайная Вечеря и конная статуя Франческо Сфорца. Он покинул Милан ранее, чем разразилась катастрофа над Людовиком Моро, который умер заключенным в одной французской тюрьме. Когда это известие о своем покровителе дошло до Леонардо, он написал в своем дневнике: "Герцог потерял свою землю, свое имущество, свою свободу, и ни одно дело, им предпринятое, не было доведено до конца" Удивительно и, конечно, не лишено значения, что он здесь делает своему патрону тот самый упрек, который потомство должно было бросить впоследствии ему самому, как будто он хотел сделать ответственным кого-нибудь из разряда отцов за то, что он сам оставил неоконченными свои произведения. На самом деле он не был несправедлив к герцогу *

Но если подражание отцу повредило ему как художнику то антагонизм к отцу был инфантильным условием его столь же, может быть, великого творчеств в области исследования. По прекрасному сравнению Мережковского, он походил на человека, проснувшегося слишком рано, когда еще было темно и когда все другие еще спали.** Он отважился высказать смелое предположение, которое защищает всякое свободное исследование: кто в борьбе мнений опирается на авторитет, тот работает своею памятью вместо того, чтобы работать умом.*** Так он сделался одним из первых современных исследователей природы; первым, со времен греков, он подошел к тайнам природы, опираясь только на наблюдение и собственный опыт, и множество познаний и предвидений были наградой его мужеству. Но если он учил пренебрегать авторитетом и оставить подражание "старикам", указывая на изучение природы как на путь познания всякой истины, то он лишь повторял в высшем доступном для человека сублимировании убеждение, которое когда-то уже сложилось у удивленно смотрящего на мир мальчика. Если с научной абстракции перевести это обратно на конкретное личное переживание человека, то старики и авторитет будут соответствовать его отцу, а природа – это нежная, добрая, вскормившая его мать. Тогда как у большинства людей – так же, как и в древности – потребность держаться за какой-нибудь авторитет так сильна, что мир им кажется пошатнувшимся, если что-нибудь угрожает этому авторитету, один только Леонардо мог обходиться без этой опоры; он не был бы на это способен, если бы в первые годы жизни не научился обходиться без отца. Смелость и независимость его позднейших научных исследований предполагает незадерганное отцом инфантильное сексуальное исследование, а отказ от сексу-

* Seidlitz, там же, II, 270.

** Там же, стр. 348.

*** Solmi, Conf. fior., 13.

альности дает этому дальнейшее развитие.

Если бы кто-нибудь, как Леонардо, избежал в своем детстве запугиваний отца и в своем исследовании сбросил цепи авторитета, то было бы невероятным ожидать от этого человека, чтобы он оставался верующим и не мог отказаться от догматической религии. Психоанализ научил нас видеть интимную связь между отцовским комплексом и верой в Бога, он показал нам, что личный Бог, психологически, не что иное, как идеализированный отец, и мы наблюдаем ежедневно, что, молодые люди теряют религиозную веру, как только рушится для них авторитет отца. Таким образом, в комплексе родителей мы открываем корни религиозной потребности; всемогущий, праведный Бог и благодетельная природа представляются нам величественным сублимированием отца и матери, более того, обновлением и восстановлением ранних детских представлений об обоих Биологически религиозность объясняется долго длящейся беспомощностью и потребностью в покровительстве человеческого детеныша. Когда впоследствии он узнает о своей истинной беспомощности и бессилии против могущественных факторов жизни, он реагирует на них, как в детстве, и старается скрыть их безотрадность возобновлением инфантильных защитных сил

Кажется, пример Леонардо не опровергает это воззрение на религиозное верование. Обвинения в неверии или, что по тому времени было тем же самым, в отходе от христианской веры возбуждались против него уже при его жизни и были точно отмечены в первой его биографии, написанной Вазари.* Во втором издании его биографии, вышедшей в 1568 году, Вазари выпустил эти примечания. Нам вполне понятно, что Леонардо, зная о чрезвычайной чувствительности своей эпохи к религиозным вопросам, воздерживался в своих записках прямо выражать свое отношение к христианству. Как исследователь он нисколько не поддавался внушениям св. писания о сотворении мира, он оспаривал, например, возможность всемирного потопа и считал так же уверенно, как и современные ученые в геологии, тысячелетиями.

Среди его "пророчеств" есть множество таких, которые должны бы оскорблять тонко чувствующего христианина, как например:** О поклонении святым иконам. "Люди будут с людьми, которые ничему не внемлют, у которых глаза открыты, но ничего не видят; они будут обращаться к ним и не получат ответа; они будут молить о милостях того, кто имеет уши и не слышит; они будут возжигать свечи тому, кто слеп".

Или: О плаче в Страстную пятницу (стр.297). "Во всей Европе многочисленными народами оплакивается смерть одного человека, умершего на Востоке"

* Muntz т.же. La religion de Leonardo, стр. 192 и дальше.

** Herzfeld, стр. 292.

Об искусстве Леонардо говорили, что в его фигурах святых исчез последний отблеск церковного догматизма, что он приблизил их к человеческим оригиналам, чтобы воплотить в них великие и прекрасные человеческие чувства. Мутер восхваляет Леонардо за то, что он победил декаданс и вернул человечеству право иметь страсти и радостно предаваться жизни. В записках, где Леонардо углубляется в разрешение великих загадок природы, присутствует выражение восхищения перед Творцом как последней причиной всех этих чудесных тайн, но ничто не указывает на желание закрепить свою личную связь с этим могущественным Божеством Афоризмы, в которые Леонардо вложил глубокую мудрость последних лет своей жизни, дышат смирением человека, который подчиняется законам природы и не ждет никакого облегчения от благости или милости Бога Едва ли нужно сомневаться, что Леонардо победил как догматическую, так и личную религию, и своей работой исследователя очень отдалился от миросозерцания верующего христианина.

Согласно ранее высказанным взглядам на развитие души ребенка, мы можем предположить, что предметом первого исследования Леонардо в детстве были проблемы сексуальности. Но он сам обнаруживает это достаточно ясно, связывая свое стремление к исследованию с фантазией о коршуне. Он представляет свой труд над проблемой птичьего полета как предопределенный судьбой. Одно очень неясное, звучащее как предсказание, место в его записках, трактующее о птичьем полете, лучше всего доказывает, с каким аффективным интересом его влекло желание самому научиться искусству летать: "Она предпримет, эта большая птица, свой первый полет с хребта Большого Лебедя, наполнит мир удивлением и все писания похвалами, и вечная слава будет воздаваться гнезду, где она родилась" * Вероятно, Леонардо надеялся, что сам когда-нибудь сможет полететь, а мы знаем из снов, заключающих это желание, какое счастье ожидается от исполнения этой надежды

Почему же снится многим людям, что они умеют летать? Психоанализ отвечает на это, что полет или превращение в птицу только маскирует другое желание, к разгадке которого ведет не только словесная и вещественная ассоциация. Если любопытным детям рассказывают, что большая птица, как аист, приносит маленьких детей, если древние изображали Фаллос крылатым, если в немецком языке "Vogeln" – самое употребительное обозначение мужской деятельности, у итальянцев мужской орган называется прямо l'ucello (птица), то это лишь маленькие звенья большой цепи, которые показывают нам, что умение летать во сне не что иное, как желание быть способным к половой деятельности. Это есть раннее

* По Herzfeld'y. L.d.Y., стр. 32. "Большой Лебедь" – это вершина Monto Cerero, около Флоренции.

инфантильное желание. Если взрослый вспоминает свое детство, оно представляется ему счастливым временем, когда радуются настоящему и, ничего не желая, идут навстречу будущему; поэтому взрослый завидует детям. Но сами дети, если бы они могли дать об этом сведения, сообщили бы, вероятно, другое. Вероятно, детство не является той благой идиллией, какой оно нам кажется позже, если желание стать взрослым и делать то, что делают взрослые, заставляет детей стремиться поскорее пережить годы детства. Это желание руководит всеми их игрвми. Если дети в период, когда любознательность направлена на сексуальное исследование, чувствуют, что взрослый знает нечто грандиозное в этой загадочной и столь важной области, в которой знать и действовать им запрещено, то в них пробуждается непреодолимое желание достигнуть этого самим, и это желание они выражают во сне в виде полета или готовят эту скрытую форму желания для будущих подобных снов. Таким образом, и авиация, достигшая, наконец, в наше время своей цели, коренится также в инфантильном эротизме.

Признаваясь в том, что он с детства чувствовал особое личное влечение к проблеме полета, Леонардо доказывает этим, что его детская любознательность была направлена на сексуальное; это мы должны предположить на основании наших исследований современных детей. Лишь одна эта проблема избежала того вытеснения, которое позже сделало Леонардо чуждым сексуальности; с детских лет и до полной интеллектуальной зрелости сохранил он интерес к этой проблеме, только немного меняя ее смысл; и весьма вероятно, что желанное искусство, в примитивном сексуальном смысле, удалось ему так же мало, как и искусство в механике, и что оба они остались для него недостижимыми желаниями.

Великий Леонардо, вообще, в некоторых вещах всю жизнь оставался ребенком; говорят, что все великие люди сохраняют в себе нечто детское. Будучи взрослым, он продолжал играть, вследствие чего казался иногда своим современникам странным и непонятным. Когда мы видим, что он делал искусные механические игрушки для дворцовых празднеств и торжественных приемов, то бываем недовольны, что художник тратил свои силы на такие пустяки. Сам он, видимо, не без удовольствия занимался этим, потому что Вазари сообщает, что он делал это и тогда, когда ему никто этого не поручал: "Там (в Риме) он изготовил тесто из воска и, когда оно было еще жидко, слепил очень искусно из него животных, наполненных воздухом; когда он их надувал, то они летали, когда воздух выходил, падали на землю. Редкостной ящерице, найденной садовником Бельведера, он приделал крылья из кожи, снятой с другой ящерицы, и наполнил их ртутью, так что они двигались и дрожали, когда она бегала; потом он ей сделал глаза, бороду и рога, приручил ее, посадил в ящик и приводил ею в ужас своих друзей". Часто эти

игрушки служили ему для выражения своих идей: "Он давал вычистить бараньи кишки так чисто, что они помещались в горсти; он приносил их в большую комнату, в соседней комнате помещал пару мехов, прикреплял к ним кишки и раздувал их так, что они заполняли всю комнату и всем приходилось убегать в угол; показывая, как они постепенно становились прозрачными и воздушными, показывая, что вначале они занимали только маленькое местечко, а потом распространялись на все помещение, Леонардо сравнивал их с гением" *

То же удовольствие забавляться невинным сокрытием и искусным маскированием выражают его басни и загадки; последние, написанные в форме "предсказаний", почти все содержательны по смыслу но в высшей степени лишены остроумия.

Игры и шутки, которыми любил заниматься Леонардо, вводили иногда в большое заблуждение его биографов, не понявших его характер. В Миланских манускриптах Леонардо находятся, например, наброски писем к "Диодарию сирийскому, наместнику святого султана Вавилонии", в которых Леонардо представляет себя инженером, посланным в эти страны востока для выполнения известных работ, защищается от упреков в медлительности, дает географическое описание городов и гор и, наконец, рассказывает о большом стихийном явлении, случившемся там во время его пребывания **

Рихтер в 1881 году хотел по этим отрывкам доказать, что Леонардо в самом деле состоял на службе у египетского султана, составил там эти путевые заметки и даже принял на востоке магометанскую религию. Пребывание там должно было осуществляться до 1483 года, то есть перед его переселением в Милан ко двору герцога. Но критике других авторов было не трудно угадать в описаниях мнимого путешествия Леонардо на восток то, чем они и были в действительности -- фантазии юного художника, которые он создавал сам для себя, в которых он, может быть, выражал свои желания повидать свет и изведать приключения.

Таким же созданием фантазии является, вероятно, и "Academia Vinciana", предположение существования которой основывается на пяти или шести очень искусно замаскированных эмблемах с надписями академии.*** Мюнтц, поместивший подобный орнамент

* Vasari, стр. 39.

** Об этих письмах и связанных с ними комбинациях см.: M?untz, стр. 82 и д.; их текст и относящиеся к ним заметки у M.Herzfeld, там же, стр. 224 и д.

*** Кроме того, он терял много времени, рисуя плетения из шнурка, где можно было проследить нить от одного конца до другого, как она описывала полный кольцеобразный узор; очень трудный и красивый рисунок подобного рода выбит на меди со словами в середине "Leonardus Vinvci Academia", стр. 8.

на обложку своего большого труда о Леонардо, принадлежит к немногим, верящим в реальность "Academia Vinciana".

Очень может быть, что это стремление играть исчезло у Леонардо в более зрелом возрасте, что и оно тоже перешло в деятельность исследователя, которая была последним и высшим проявлением его личности. Но то, что оно так долго сохранялось, показывает нам, как медленно отрывается от своего детства тот, кто испытывал в раннем возрасте высшее и позже уже недостижимое эротическое блаженство.

VI

Нельзя сомневаться в том, что современные читатели находят безвкусными все биографии, написанные с точки зрения патологии. Они говорят, что, разбирая великого человека с точки зрения патологии, никогда нельзя прийти к пониманию его значения и его деятельности; поэтому это только напрасная затея, изучать именно на нем то, что с таким же успехом можно найти у всякого другого человека. Но подобная критика так очевидно несправедлива, что ее можно понять только как отговорку или лицемерие. Патография вообще не задается целью сделать понятной деятельность великого человека, и нельзя ведь никому ставить в упрек, что он не исполнил того, чего никогда не обещал. Истинные мотивы этого противодействия совсем другие. Их можно разгадать, если принять во внимание, что биографы привязаны к своему герою совсем особым образом. Они часто выбирают кого-нибудь объектом своего изучения потому, что по причине личных чувств относятся к нему с особой эффектностью. В дальнейшем они работают над его идеализацией, имеющей целью внести великого человека в разряд их инфантильных образов, как, например, вновь воскресить детское представление об отце. Преследуя это желание, они стирают со своего объекта черты индивидуальности, сглаживают результаты его жизненной борьбы с внутренними и внешними препятствиями, не признают в нем никаких человеческих слабостей и несовершенств и дают нам тогда холодный, чужой, идеальный образ вместо человека, которого мы могли бы чувствовать близким себе. Жаль, что они так поступают, потому что таким образом они жертвуют правдой ради иллюзии и в угоду своей инфантильной фантазии пренебрегают случаем проникнуть в чудесные тайны человеческой природы.*

Сам Леонардо, со своей любовью к истине и стремлением к знанию, не отказался бы от попытки разгадать по маленьким стран-

* Это критическое замечание надо относить не только к биографии Леонардо.

ностям и загадкам своей натуры условия своего душевного и интеллектуального развития. Исследуя его, мы тем самым воздаем ему почести. Мы не умаляем его величия тем, что изучаем жертву, которой потребовало его раннее развитие, и сопоставляем моменты, наложившие трагическую черту неудачи на его личность.

Мы решительно заявляем, что никогда не причисляли Леонардо к невротикам или, по неудачному выражению, к "нервнобольным" Кто не доволен, что мы вообще отваживаемся применять к нему взгляды, почерпнутые из патологии, тот еще крепко держится за предрассудки, от которых мы уже успели отказаться. Мы уже не думаем, что можно провести резкую границу между здоровьем и болезнью, между нормальным и нервным и что невротические черты должны считаться доказательством общего несовершенства. Мы знаем теперь, что невротические симптомы являются заместителями известных вытесненных действий, которые мы должны были осуществить в период перехода от детского ко взрослому состоянию, что мы все продуцируем подобные замещения и что только их число, интенсивность и распределение дают на практике понятие о болезни и позволяют думать о конституционном несовершенстве По мелким признакам в личности Леонардо мы должны приблизить его к тому невротическому типу, который называется типом навязчивости ("Zwangstypus"), его исследования приравниваются к навязчивым мечтаниям ("Grubelzwang") невротиков, его задержки – с их, так называемыми, абулиями.

Целью нашей работы было объяснить задержки в сексуальной жизни Леонардо и его художественной деятельности. Да будет нам позволено сделать общий обзор всего, что мы могли открыть в ходе исследования развития его психики.

У нас нет возможности проникнуть в его наследственность, но зато мы знаем, что случайные обстоятельства детства Леонардо оказали на него глубокое негативное воздействие. Незаконное рождение лишает его почти до пятого года жизни влияния отца и предоставляет нежному попечению матери, для которой он является единственным утешением. Заласканный ею и благодаря этому преждевременно сексуально развившийся, он неизбежно должен был вступить в фазу инфантильной половой деятельности, из которой следует лишь одно – это интенсивность его инфантильного сексуального исследования. Влечение смотреть и знать наиболее возбудились его ранними детскими впечатлениями; эрогенная ротовая зона приобретает значение, которое сохраняется навсегда. Из позднейшего противоположного поведения, например, чрезмерной жалости к животным, мы можем заключить, что в этом периоде детства у него не было недостатка в жестокости. Энергичное усилие вытеснения обрывает это детское увлечение и устанавливает предпосылки, которые должны проявиться в период полового созре-

вания. Отвращение ко всему грубочувственному – наиболее бросающийся в глаза результат превращения; Леонардо может жить абстинентом и производить впечатление бесполого. Когда волны полового возбуждения проснулись в юноше, они не сделали его больным, толкая к дорогим и вредным суррогатам; большая доля сексуального влечения, благодаря раннему появлению сексуальной любознательности, смогла быть сублимирована в стремление к познанию вообще и таким образом избежала вытеснения. Меньшая часть, либидо, осталась для сексуальных целей и представляет собой у взрослого Леонардо атрофированную сексуальную жизнь. Вследствие вытеснения либидо к матери, эта маленькая часть превращается в гомосексуальность и выражается в идеальной любви к мальчикам. В бессознательном остается фиксированность к матери и к блаженным воспоминаниям их отношений; но это застывает в пассивном состоянии. Таким образом, сумма полового влечения в душе Леонардо распределяется между вытеснением, фиксированием и сублимированием

Из темного детства Леонардо предстал перед нами художником и скульптором. Это специфическое дарование могло усилиться благодаря раннему пробуждению в первые детские годы влечения к наблюдению (Schutrieb). Нам хотелось бы показать, каким образом художественная деятельность исходит из основных душевных влечений, если бы как раз здесь не изменяли нам наши средства. Поэтому мы довольствуемся выяснением едва ли еще спорного факта, что творчество художника дает выход также и его сексуальному влечению, и указываем на сведение о Леонардо, сообщенное Визари, что головы улыбающихся женщин и красивых мальчиков, т.е. изображения его сексуальных объектов, были его первоначальными опытами. Вначале, в юношеском возрасте, Леонардо работает, кажется, свободно, без задержки. Так как в своей внешней жизни он берет за образец отца, в Милане, где судьба послала ему заместителя отца в лице герцога Людовика Моро, он переживает время мужской творческой силы и художественной продуктивности. Но вскоре его жизнь подтверждает то наблюдение, что почти полное подавление реальной половой жизни не является наиболее благоприятным выходом для деятельности сублимированного сексуального стремления. На этой деятельности отражается реальная сексуальная жизнь, поэтому активность и способность к быстрому решению начинает ослабевать, склонность к колебанию и затягиванию, видимо, вредит уже в Тайной Вечере и решает под влиянием недостатков техники судьбу этого великого произведения. Так медленно совершается в Леонардо процесс, который можно приравнять к регрессивному у невротиков.

Развившийся при половом созревании художник уступает место определившемуся в период детства исследователю; второе

сублимирование его эротических стремлений отступает перед образовавшимся раньше, при первом вытеснении. Он становится исследователем, вначале служа этим своему искусству, потом – независимо от него – и покинув его.

С потерей покровителя, замещавшего ему отца, и омрачением его жизни все больше нарастает это регрессивное замещение. Он становится "impacientissimo al pennello", как пишет корреспондент маркграфини Изабеллы д'Эсте, которая непременно желала иметь еще одну картину его кисти.* Его далекое детство получило над ним власть. Но исследование, заменившее ему теперь художественное творчество, носит на себе, по-видимому, некоторые черты, составляющие отличительные признаки бессознательных впечатлений – ненасытность, непоколебимое упорство, отсутствие способности приспосабливаться к обстоятельствам

В зрелом возрасте, после пятидесяти лет, в тот период жизни, когда у женщины половая жизнь только что угасла, а у мужчины либидо делает нередко еще один энергичный прыжок, в Леонардо происходит новая перемена. Еще более глубоко лежащие черты его характера вновь становятся активными, и эта новая регрессия благоприятна для его, готового угаснуть, искусства.

Он встречает женщину, которая будит в нем воспоминания о счастливой, блаженно-восторженной улыбке его матери, и под влиянием этого в Леонардо вновь вспыхивает желание, которое привело мастера к началу его художественных опытов, к лепке улыбающихся женщин. Он рисует "Мону Лизу", "Святую Анну втроем" и ряд полных таинственности, отличающихся загадочной улыбкой картин. Так, благодаря самым ранним эротическим душевным переживаниям, он снова празднует триумф, еще раз преодолевая задержку в своем искусстве. Этот последний его скачок в развитии теряется под влиянием приближающейся старости.

Его интеллект поднялся еще ранее до вершины созидания, и его мировоззрение оставило далеко позади себя свое время.

Выше я приводил доводы, дающие мне право именно так понимать ход развития Леонардо, расчленить подобным образом его жизнь, объяснить его колебания между искусством и наукой.

Если по поводу этого изложения мне придется даже от друзей и знатоков психоанализа услышать приговор, что я просто написал психологический роман, то я отвечу, что я, конечно, не переоцениваю достоверности моих выводов. Я вместе с другими поддался обаянию, исходящему от этого великого и загадочного человека, в натуре которого ощущаются могучие страсти, проявлявшиеся, однако, так приглушенно.

Но, какова бы ни была правда о жизни Леонардо, мы не можем отказаться от попытки ее обосновать психоаналитически раньше,

* Seidlitz, II, стр. 271.

чем не разрешим другой задачи. Мы должны определить в общих чертах границы, которых должен придерживаться психоанализ при написании биографии. Материалом для психоаналитического исследования служат даты в истории жизни индивидуума, случайности, события и влияния среды, а также сведения о реагировании на это индивидуума.

Опираясь на знание психического механизма, психоанализ пытается понять сущность индивидуума динамически, по его реагированию, открыть его первоначальные душевные побуждения и их позднейшее превращение и развитие. Если это удается, то из взаимодействия натуры и судьбы, внутренних сил и внешних факторов выясняется жизненное поведение личности. Когда же такая попытка, как, может быть, в случае Леонардо, не приводит к правильным выводам, то вина здесь не в ошибочности или несовершенстве метода психоанализа, а в неточности и скудности материала, сведений, имеющихся об этой личности. В неудаче, следовательно, виноват только автор биографии, заставивший психоанализ работать с таким недостаточным материалом.

Но, даже имея в своем распоряжении самый широкий исторический материал и при хорошем знакомстве с психическим механизмом, психоаналитическое исследование в двух важных пунктах не сможет доказать неизбежность того, что индивидуум мог стать только таким, а не иным.

У Леонардо мы должны были понять, что случайность его незаконного рождения и страстная любовь к нему матери имели самое решительное влияние на формирование его характера и его позднейшую судьбу, так как наступившее после этой детской фазы жизни сексуальное вытеснение толкнуло Леонардо к сублимированию его либидо в страсть к познанию и определило в дальнейшем его сексуальную пассивность. Но это вытеснение после первого эротического детского удовлетворения не должно было быть неизбежностью; у иного оно могло не наступить или выразилось бы в гораздо меньшей степени. Мы должны признать здесь известную долю свободы, которая не может быть предсказана психоанализом. Так же можно представить результат этого вытеснения как единственно возможный. Другому, может быть, не посчастливилось бы удержать главную часть либидо от вытеснения, сублимируя его в любознательность; при аналогичных обстоятельствах, как у Леонардо, он вынес бы продолжительную задержку в мыслительной деятельности или неодолимую тягу к неврозу навязчивости. Две особенности Леонардо остаются необъясненными психоаналитической работой: это его исключительная склонность к вытеснениям и его выдающаяся способность к сублимированию примитивных влечений.

Влечения и их превращения – это самое большее, что доступно психоанализу. Но дальше он уступает место биологическому иссле-

дованию. Склонность к вытеснению так же, как и способность сублимировать, мы вынуждены отнести к органическим основам характера, и уже на них воздвигается психическая надстройка. Так как художественное дарование и работоспособность тесно связаны с сублимированием, то мы должны прибавить, что и сущность художественной деятельности также недоступна для психоанализа. Современная биология склоняется к тому, чтобы объяснить главные черты органической сущности человека соединением мужского и женского начал в материи. Но не будем покидать почву чисто психологического исследования. Целью нашей остается, по-прежнему, нахождение связи между внешними переживаниями и реагированием на них личности с ее влечениями. Если психоанализ и не объясняет нам причины художественной одаренности Леонардо, то он, все же, делает для нас понятными проявления и изъяны его таланта. Думается, все-таки, что только человек, переживший детство Леонардо, мог написать "Мону Лизу" и "Св. Анну", обречь свои произведения на столь печальную участь и так неудержимо прогрессировать в области знания, как будто ключ ко всем его созиданием и неудачам кроется в детской фантазии о коршуне.

Но разве можно положиться на результаты исследования, которое придает такое огромное значение в судьбе человека случайностям рождения; судьбу Леонардо, например, ставит в зависимость от его незаконного рождения и бесплодия его первой мачехи, донны Альбиеры? Я думаю, что этот упрек несправедлив; если считают случай недостойным решить нашу судьбу, то это является возвратом к миросозерцанию, победу над которым подготовил Леонардо, когда писал, что солнце недвижимо. Мы, конечно, оскорблены тем, что праведный Бог и благое Провидение не охраняют нас как следует от подобных влияний в самый беззащитный период нашей жизни. Но при этом охотно забываем, что, в сущности, все в нашей жизни случайно, начиная от нашего зачатия вследствие встречи сперматозоида с яйцом. Разделение детерменизма нашей жизни между "необходимостями" нашей конституции и "случайностями" нашего детства в частностях еще нельзя определить; но в целом не может быть сомнения в важном значении именно наших первых детских лет. Мы все еще недостаточно преклоняемся перед природой, которая, по неясным словам Леонардо, напоминающим речи Гамлета, "полна неисчислимых причин, которые никогда не подвергались опыту" (*La natura e piena d'infinite ragioni che non furono mai in Isperienza*).* Каждый из нас, человеческих существ, соответствует одному из бесчисленных экспериментов, в которых эти ragioni (причины) природы должны быть подвергнуты опыту.

* Herzfeld, т. же. стр. 11.

Приложение 2

Литература

Augustine, Saint. *Confessions.* Translated by Francis Joseph Sheed. London and New York, 1951

Barlach Ernst. *Ein selbsterzahtles Leben* Berlin, 1928

Buber, Martin. *Die chassidischen Bucher* Hellerau, 1928

Budge,E.A Wallis. *The Gods of the Egiptians.* London, 1904, 2. vols.

Burckhardt, Jakob. *The Civilization of the Renaissanse in Italy* Translated by S.G.C.Middlemore. London and New York, 1944

Buckhardt, Jakob. *Letters.* Selected, edited and translated by Alexander Dru. London and New York, 1957

Curtius, Ernest Robert. *James Joyce und sein Ulysses.* Zurich, 1929

Douglas, R.Langton. *Leonardo da Vinci: His Life and His Pictures.* Chicago, 1944

Du Bois-Reymond, F "Uber die archetypische Bedingtheit des erstgeborenen Sohnes und seiner Mutter". *Schweizensche Zeitschrift fur Psychologie* (Berne), IX (1950).

Eckermann,Johann Peter. *Conversations with Goethe.* Translated by R.O.Moon. London [1951].

Euripides. *The Bacchae.* Translated by Gilbert Murray. London and New York, 1920.

Feldhaus, Franz Maria. *Leonardo der Techniker und Erfinder.* Jena,1922.

[Fierz-David, Linda]. *The Dream of Poliphilo.* Related and interpreted by Linda Fierz-David. Translated by Mary Hottinger. New York (Bollingen Series), 1950.

Franger, Wilhelm. *The Millennium of Hieronymus Bosch: Outlines of a New Interpratation* Translate by Eithne Wilkins and Ernst Kaiser London and New York, 1952.

Freeman, Kathleen. *Ancilla to the Pre-Socratic Philosophers.* Cambridge, Mass., and London, 1948.

Gilbert, Stuart. *James Joyce's "Ulysses": A study.* New York and London, 1930.

Gutmann, Bruno. *Die Stammeslehren der Dschagga.* (Arbeiten zur Entwicklungspsychologie, 12,16,19), Munich, 1932-38. 3 vols.

Herzfeld, Marie (ed). *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet,* Leipzig, 1904; 4th edn., Jena,1926.

Holderlin, Johann Christian Friedrich. *Holderlin.* Translated by Michael hamburger. New York, 1952.

Holl, Moritz. *Ein Biologe aus der Wende des XV Jahrhundert: Leonardo da Vinci.* Graz, 1905.

Horace. Satires, *Epistles and Ars poetica.* With an English translation by H.R.Fairclough. London and new York (loeb Classical Library), 1926.

Horapollo. *The Hieroglyphics of Horapollo.* Translated and edited by George Boas (Bollingen Series XXIII). New York, 1954.

Huxley, Aldous. *The Doors of Perception.* London and New York, 1954.

I Ching, or The Book of Changes. Translated by Cary F. Baynes form the German translation of Richard Wilhelm. 3rd edn. (1 vol.) Princeton (Bollingen Series XIX). London, 1967.

Jaffe, Aniela. "Bilder und Symbole aus E.T.A.Hoffmanns Marchhen Der Goldene Topf." In: C.G.Jung. *Gestaltungen des Unbewussten.* Zurich, 1950.

Jensen, Wilhelm. *Gradiva: ein pompejanisches Phantasiestuck.* Dresden and Leipzig, 1903.

James, William. *The Varieties of Religious Experience.* New York, 1902.- Рус.перев. В.Джемс. Многообразие религиозного опыта, С.П.,Андреев и сыновья, 1993.

Jeremias, Alfred. *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur.* Leipzig, 1913; 2nd edn., Berlin and Leipzig, 1929.

Joyce, James. *Finnegans Wake.* London and New York, 1939.

------------. *Letters.* Edited by Stuart Gilbert. New York and London, 19957.

------------. *A Portrait of the Artist as a Young Man.* (Travellers' Library). London, 1930. (Original edn., 1916).

------------. *Ulysses.* Paris, 10th printing, 1928.

------------. *Work in Progress.* Serially in: *transition* (Paris), 1(May 1927) - 18 (Nov. 1929).

Jones, Ernest. *The Life and Work of Sigmund Freud,* Vol. II. New York, 1955.

Jung, C.G. *Aion: Researches into the Phenomenoligy of the Self.*

(Collected Works, vol.9, part.ii) New York and London,1959. ---------."On the Nature of the Psyche". In : *Collected Works,* vol.8. ---------. *The Practice of Psychotherapy. Collected Works,* vol.16.

---------. "A Psychological Approach to the Dogma of the Trinity". In: *Psychology and Religion: West and East.* Translated by R.F.C.Hull. (Collected Works, Vol.II) New York and London, 1958. -Рус.перев. в кн. К.Г.Юнг. Ответ Иову. М., Канон, 1995.

---------. *Psychological Types.* Translate by R.F.C.Hull.

(Collected Works, Vol.6) Princeton and London, 1971. - Рус.пер. К.Г.Юнг. Психологические типы.С.П., Ювента, М., Прогресс-Универс, 1995.

---------. *Psychology and Alchemy.* Translate by R.F.C.Hull.

(Collected Works, Vol.12) New York and London, 1953, 2nd end., rev., 1968.

--------. The relations between the Ego and the Uncoscious. In:

Two Essays on Analyical psychology. Translate by R.F.C.Hull. (Collected Works, Vol.7) New York and London, 1953, 2nd end., rev., 1966. - Рус.пер. в кн. К.Г.Юнг Психология бессознательного, М., Канон, 1994.

---------."A Review of the Complex Theory". In: *The Structure and Dynamics of the Psyche.* Thanslated by R.F.C.Hull. (Collected Works, Vol.8) New York and London, 1960.

----------. *Symbols of Transformation.* Translated by R.F.C.Hull.

(Collected Works, Vol.5) New York and London, 1956.

---------." Wotan". In: *Collected Works,* vol.10.

-------- and Kerenyi, C *Essays on a Science of Mythology* Translated by R.F C.Hull. New York (Bollingen Series XXII),1949 (London end., 1950, *entitled Introduction to a Science of Mythology)*

Kerenyi, C *Asklepios. Archetypal Image of the Physician's Existence.* Translated by Ralph Manheim. (Archetypal Images in Creek Religion, 3) New York (Bollingen Series LXV) and London, 1959

---------- "Kore" In: C.G.Jung and Kerenyi, *Essays on a Science of Mythology,* q.v

Koch, Rudolf *The Book of Signs.* Translated by Vyvyan Holland. London, 1930

Lanzone, Ridolfo Vittorio. *Dizionario di mitologia egizia.* Turin,1881-86

Leo Herbaeus. *The Philosophy of Love (Dialoghi d'amore)* Translated by F Friedeberg-Seely and Jean H.Barnes. London, 1937

Leonardo da Vinci. *Literary Works.* See Richeter J.P ------------- *Tout l'aeuvre peint de Loenard de Vinci.* Introduction by Paul Valery Paris, 1950

----------- *Traktat von der Malerei (Trattato della Pittura).* Edited by Marie Herzfeld. Jena, 1925.

Life. New York, July 17, 1939.

MacCurdy, Edward (ed). *The Notebooks of Leonardo da Vinci.* London and New York., 1938, 2 vol.

Neumann, Erich. *Amor and Psyche, the Psychic Development of the Feminine. A Commentary on the Tale by Apuleius.* Translated by Ralph Manheim. New York (Bollingen Series LIV) and London, 1956.

-------------- "Die Bedeutung des Erdarchetyps fur die Neuzeit"

Eranos-Jahrbuch 1953 (Zurich, 1954). -------------- *The Great Mother* Translated by Ralph Manheim.

New York (Bollingen Series XLVII) and London, 1955

----------- *Kulturentwicklung und Religion.* (Umkreisung der mitte, I.) Zurich, 1953.

----------- "Mystical Man" In: *The Mystic Vision.* papers from the Eranos Yearbooks, Princeton (Bollingen Series XXX) and London, 1969.

-----------. "Die Psyche und die Wandlung der Wirklichkeitsebenen" *Eranos-Jahrbuch* 1952 (Zurich, 1953)

----------- *Depth Psychology and a New Ethic.* Translate by Eugene Rofle New York, 1969

----------- *Zur Psychologie des Weibchen.* (Umkreisung der Mitte, II) Zurich, 1953

----------- "Zur psychologischen Bedeutung des Rutys" *Eranos-Jahrbuch* 1950 (Zurich, 1951). Also in *Lukturentwicklung und Religion.,* q.v.

Nietsche, Friedrich Wilhelm. "Peoples and Countries" translate by J.M.Kennedy. In: *Complete Works,* edited by Oscar Levy, vol. 13 Edinburgh and London,1910.

Otto, Rudolf. "Spontanes Erwschen des sensus numinis". In: *Das Gefuhl des Uberweltlichen.* Munich, 1932.

Pater, Walter *The Renaissance: Studies in Art and Poetry.* London, 1924.

Pfister, Oskar. "Kryptolalie, Kryptographie und unbewusstes Vexierbild bei Normalen", *Jahrbuch fur psychoanalytische und psychopathologische Forschunger* (Leipzig), V (1913).

Portmann, Adolf. *Das Tier als soziales Wesen.* Zurich, 1953. Quispel, Golles. *Gnosis als Weltreligion.* Zurich, 1953. Richter, Irma A. (ed) *from the Notebooks of Leonardo da Vinci.* With commentaries. (The World's Classics). London and New York, 1952.

Richter, Jean Paul (comp. and ed.) The Literary Works of Leonardo da Vinci. 2nd end., New York and London, 1939. 2 vols.

Rilke, Raines Maria. *Correspondence in Verse with Erika Mitterer.* Translated by N.K.Cruikshank. London, 1953.

-----------."Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos". In:

Gedichte 1906-1926. Wiesbaden, 1953. Translated here by J.M.Cohen; unpublished.

Schiller, Joahann Crhistoph Friedrich von. "Uber naive und sentimentale Dichtung". In: *Schillers Werke.* Edited by Arthur Kurscher Vol.9, berlin, 1907

Sethe, Kurt Heinrich (ed. Die alt-aegypischen Pyramidentexte, nach den Papierabdrucken und Photographien des Berliner Museums. Leipzig, 1908-22, 4 vols.

Simenauer, E.R. *Rainer Maria Rilke, Legende und Mythos.* Frankfrurtt a.M.,1953

Spengler, Oswald. *The Decline of the West.* Translated by Charles Francis Artkinson. New York, 1932, 2 vols. in I.

[Spinoza, Baruch]. *Spinoza's Short Treatise on God, Man, and His Well-Being.* Translated by A.Wolf. London, 1910.

Thomson, George. *The Prehistoric Aegean.* Studies in Ancient Greek Society, Vol.I). London, 1949.

Trithemius, Johannes. *De laudibus Sanctissimae Matris Annae tractatus.* Mainz, 1494.

Vaillant, George C. *The Aztecs of Mexico.* (Penguin Books). Harmondsworth, 1950.

Vassari, Giorgio. *The Lives of the Painters.* Translated by A.B.Hinds. (Temple Classics). London, 1900. 8 vols.

Wilhelm, Hellmut. *Change: Eight Lectures on the I Ching.* New York (Bollingen Series LXII) and London, 1960.

Wilhelm, Richard. *Der Mensch und das Sein.* Jena, 1931.

Wilhelm, Hellmut. *The secret of the Golden Flower.* With a foreword and commentary by C.G.Jung. Translated by Cary F.Baynes. New York and London, 1931; 2nd edn., 1962. -Рус.пер. в кн. Ч.Люк Секреты китайской медитации. М., Рефл-бук,1994

Wolfflin, Heinrich. *Classic Art.* Translated by Peter and Linda Murray. London, 1952.

К.Юнг, Э.Нойманн
Психоанализ и искусство. Пер.с англ.- М.:REFL-book, К.:Ваклер, 1996. - 304 с. Серия "Актуальная психология"
ISBN 5-87983-036-5 (REFL-book)
ISBN 966-543-000-9 (Ваклер)

Сборник работ выдающихся психологов К.Г Юнга и Э Ноймана посвященный взаимоотношению человека искусства с культурой своей страны и его собственным "я"

Предлагаются работы о Пикассо, романе Д.Джойса "Улисс", поэзии, рассматривается архетип Матери в работах Леонардо да Винчи, связь работ М.Шагала с бессознательным и др. психологические проблемы в искусстве, роль современного искусства в наше время

ББК 88.8
87 8
УДК 159.92

Научно-популярное издание

К.Юнг, Э.Нойманн

Психоанализ и искусство

Редактор Е.Маслюк
Ответственный за выпуск Л.Н.Захаренко
Художественный редактор В.А.Сердюков
Техническое редактирование О.А.Завадская
Компьютерная верстка М.П.Щиренко

Сдано в нвбор 9.02.96г. Подписано в печать 9.04.96г. Формат 84x108/32.
Бумага типографская N2 Гарнитура журн.-рубленная. Печать с ФПП.
Печ. листов 9.5. Усл. печ. листов 15.96. Тираж 10000. Заказ № 6-224

Издательство «REFL-book», Москва, 3-я Тверская-Ямская, 11/13
Лицензия ЛР №090069 от 27 12.93г.

Отпечатано с компьютерного набора на Головном предприятии республиканского производственного объединения "Полиграфкнига", 252057, Киев, ул.Довженко, 3.